السعودية
جذور
العدد رقم 42
01 يناير 2016

وصف الشيب وبكاء الشباب في الشعر الجاهلي
دراسة أدبية نقدية

مواهب أحمد علي محمد(*)

تمهيـــد
معنى الشيب والشباب

أولا: معنى الشيب:

وردت لفظة الشَّيْبُ في لسان العرب بمعنى بياض الشَّعَر، والمشيب دخول الرجل في حد الشيب من الرجال، والشيب جمع أشيب، والأشيب المبيض رأسه.

قال ابن السِّكّيت في قول عدي[1]:

تصْبُو، وأنَّى لكَ التَّصابي؟ والرأسُ قَدْ شابَهُ المَشيبُ

يعني بيَّضه المشيب.

أما في القاموس المحيط فالشَّيْبُ الشعر وبياضه وهو أشيب[2].

كما وردت لفظة الشيب في الذكر الحكيم قال تعالى: ﴿ قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ ٱلْعَظْمُ مِنِّي وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنۢ بِدُعَآئِكَ رَبِّ شَقِيًّا ﴾[3] وأيضا قوله تعالى: ﴿ثُمَّ جَعَلَ مِنۢ بَعْدِ قُوَّةٍ ضَعْفًا وَشَيْبَةً ﴾[4] أي بعد قوة الشباب ضعف الكبر وشيب الهرم.

(*) أستاذ الأدب والنقد المساعد - جامعة تبوك - الكلية الجامعية بحقل.

كما ورد عن النبي، صلى الله عليه وسلم: عجل عليك الشيب يارسول الله قال: «**شيَّبتني هُودُ وأخواتها وما فعل بالأمم قبلي**»(5).

وفي الحديث الشريف عن النبي، صلى الله عليه، وسلم يقول الله تعالى: «**الشيب نوري وأنا أستحي أن أحرق نوري بناري**»(6).

وقال أحد الحكماء: الشيب نور لمن اهتدى، وظلمة لمن ظلم، وقيل: المشيب غمامة تمطر الأمراض، وأول مواعيد الفناء(7).

ثانيا: معنى الشباب:

ذكر ابن منظور معنى كلمة شباب: الفتاء والحداثة، والشباب: جمع شاب وكذلك الشبان قال الأصمعيُّ: شب الغلام يشب شبابا وشبوبا وشبيبا . ومررت برجال شببة أي شبان وفي حديث عمر، رضي الله عنه، «كنت أنا وابن الزبير في شببة معنا»(8).

كما ورد ذكر الشباب في المعجم الوسيط: شب الغلام شبابا أدرك طور الشباب، والشاب من أدرك سن البلوغ ولم يصل إلى سن الرجولة جمع شبان وهي شابة(9).

المطلب الأول: البكاء على الشباب

إن الشاعر الجاهلي كان يحس إحساسا كبيرا بالزمن، وهذا الإحساس جعله يندفع إلى اغتنام أوقات الشباب، حريصا عليها أشد الحرص... كان يشعر في قرارة نفسه شعورا ما بأن ذلك الحين قد منحه مقدارا أكبر من الحرية تجاه الزمن ، تلك الحرية التي تمثلت لديه في إشباع رغائبه وتحقيق أهدافه(10).

وقال الصوُّلي في كتاب: (فضل الشباب على الشيب) «إن الشيب لا يقدم مؤخَّرًا ولا يؤخرُ مقدَّما، بل ربما عدل بجلائل الأمور، ومهمات الخطوب عن المشايخ إلى الشباب لاستقبال أيامهم وسرعة حركاتهم

وحدَّة أذهانهم وتيقُّظ طباعهم، ولأنهم على ابتناء المجد أحرص وإليه أصبى وأحوج»[11].

فلابد أن يحس الشعراء عند ذهابه بالحزن والألم، فعبروا عنه في أشعارهم في بكاء وتحسر على أيامه الماضية، وعدم جدوى عودته.

يقول الشاعر الربيع بن ضبع الفزاريُّ[12]:

أصبحَ منِّي الشَّبابُ قد حَسَرَا إن كان ولّى فقد ثوى عُصُرا
ودعَّنا قَبْلَ أنْ نُودِّعَهُ لمَّا قضى مِنْ جماعنا وَطَرا
ها أنا ذا آمُلُ الخلودَ وقد أدرك عقلي ومولديي حُجُرا
أبا امرئ القيس هَلْ سمعتَ به؟ هيهاتَ هيهاتَ طَال ذا عُمُرا
أَصبحتُ لا أَحملُ السِّلاحَ ولا أَملكُ رأسَ البعيرِ إنْ نَفَرا
والذئبُ أَخشاهُ إنْ مررتُ به وحدي وأَخشى الرِّياحَ والمَطرا

فالشاعر عاش مائتين وأربعين عاما فملَّ وسئم الحياة بعد أن ودَّع عصره، فيأمل الخلود فيها فقد لحق مولده وعصره حجر والد امرئ القيس، فالضعف متمثل فيه في عدم قدرته على حمل السلاح، ولا يملك رأس البعير في نفوره، وخشيته من الذئب عندما يمر وحيدا، وخوفه من الرياح والمطر.

وشبيه من هذا قول سعية بن القريض اليهودي الذي بكى شبابه وعزى نفسه بأنه جرى مع الشباب في إبانه، وصار شيخًا فانيًا، وأنه لن يعود إلى ما كان عليه من شباب قائلا[13]:

أَلا إنّي بَليتُ وَقَد بَقيتُ وَإنّي لَنْ أَعُودَ كَمَا غَنيتُ
فَإنْ أَوْدَى الشَّبَابُ فَلَمْ أُضِعْهُ وَلَمْ أَتْكِلْ عَلَى أَنّي غُذيتُ

يقول سلامة بن جندل السعديُّ متحسرا متفجعا لذهاب الشباب الذي كان محمودا يعجب الناظرين ويروقهم، ولَّى شبابه وأدبر حثيثاً

سريعاً، فطلبه ولكنه لا يدرك ركض اليعاقيب لسرعته، بكل ما فيه من لذات وشجاعة في منازلة الأعداء، وها هو ذا الشيب حاضرا لا يستطيع إنكاره(14):

أَوْدَى الشَّبابُ حَميداً ذُو التَّعاجيب   أَوْدَى وذلكَ شَأْو غَيْرُ مَطْلُوب

وَلَّى حَثيثاً وهذا الشَّيْبُ يَطْلُبُهُ   لو كان يُدْرِكُهُ رَكْضُ اليَعَاقيب

أَوْدَى الشَّبابُ الَّذي مَجْدٌ عَوَاقِبُهُ   فيه نَلَذُّ، ولا لَذَّات للشَّيب

يَوْمَانِ: يَوْمُ مُقَامَات وأَنْدِيَة   وَيَوْم سَيْرٍ إلى الأَعْداء تَأْويب

أما عروة بن الورد فيتأسف إلى ما آلت إليه نفسه بعد الشباب والنضارة فيقول(15):

لَبِسْنَا زماناً حُسْنَها وشَبابَها   ورُدَّتْ إلى شَعْواء والرأسُ أشيبُ

أما المرقِّش الأكبر فيبكي على فقد الشباب فيرى أن الخضاب لا يعيد عهد الشباب ولا جماله، فهيهات هيهات أن يعود للنفس قوتها، وطموحها، وإقبالها على الحياة بعد حلول الشيب، ويألم لما أصابه من مشيب وصلع ظاهر قائلا(16):

هَل يَرْجِعَنْ لِيْ لِمَّتِيْ إنْ خَضَبْتُهَا   إِلَى عَهْدِهَا قَبْلَ الْمَشِيْبِ خِضَابُهَا

رَأَتْ أُقْحُوانَ الشَّيْبِ فَوْقَ خَطيطَة   إِذَا مُطِرَتْ لم يَسْتَكِنَّ صُؤَابُهَا

فإنْ يُظْعِنِ الشَّيْبُ الشَّبابَ فَقَدْ تُرَى   بِهِ لِمَّتي لم يُرْمَ عَنْها غُرَابُهَا

ونرى عمرو بن قميئة متلهفاً على مصابه الجلل متحسراً على شبابه، فلا يرى فقده شيئا هيِّناً صغيراً، بل مصابا جللا فقد فيه صحة البدن، وروعة الوجه، والقوة الروحية وطيب العيش، فقد شيئا عظيما في شبابه فيقول(17):

يا لَهْفَ نَفْسي عَلَى الشَّبَاب، ولَمْ   أَفْقِدْ بِهِ إذ فَقَدْتُهُ أَمَمَا!

قَدْ كُنْتُ في مَيْعَة أُسَرُّ بها   أَمْنَعُ ضَيْمي وأَهْبِطُ العُصما

وأَسْحَبُ الرَّيطَ والبُرُودَ إلى   أَدْنَى تِجاري، وأَنْفُضُ اللِّمَمَا

قال أبو كبير الهذليُّ يخاطب ابنته[18]:

أزُهيرُ عن شيبة من معدل ... أم لا سبيلَ إلى الشَّباب الأوّلِ
أم لا سبيلَ إلى الشَّباب وذكرُهُ ... أشهى إليَّ منَ الرَّحيق السَّلسلِ
ذهبَ الشَّبابُ وفات منّي ما مضى ... ونضا، زُهير كريهتي وتبطُّلي

إنه لا سبيل إلى إنكار شيبه، فأصبح حقيقة، ولا عودة إلى أيام الشباب الجميلة بكل ما فيها.

يقول معاوية بن مالك[19]:

أَجَدَّ القلبُ مِنْ سَلْمى اجْتنابا ... وأَقْصَرَ بَعْدَ ما شَابتْ وشَابَا
وشابَ لِدَاتُهُ وعَدَلْنَ عَنْهُ ... كما أَنْضَيْتَ مِنْ لُبْسٍ ثيابَا
فإنْ تَكُ نَبْلُها طاشَتْ ونَبْلي ... فقد نَرْمي بها حقباً صيَاباً
فَتَصطادُ الرِّجالَ إذا رَمَتْهُمْ ... وأَصْطادُ المُخَبَّأة الكعابَا

يتحدث عن محبوبته كان يدرج في صرفها قلبه ويسلي، فلما كبر وصاحبته سلمى كف كل منهما عن لهوه وجهله في الصبا، كما شابت لداته من النساء فعدلن عنه، ثم استرجع ذكريات الصبا، وما كان يصيد من كل مخبأة كعابا، وكان أمرهما من قبل على استقامة.

قال الأعشى[20]:

بَلْ ليتَ شعْري هلْ أعودنَّ ناشئاً ... مثْلي زُمينَ أحُلُّ برقة أنقُدَا
إذْ لِمّتي سَوْداءُ أتْبَعُ ظلَّهَا ... ددناً قُعودَ غواية أجري ددَا
يَلْوينني دَيني النَّهارَ، وأجتزي ... دَيْني إذا وَقَذَ النّعَاسُ الرُّقَّدَا
هلْ تذكرينَ العهْدَ يا بنة مالك ... أيَّامَ نَرْتَبِعُ السّتَارَ، فثَهْمَدَا

فالشاعر يتحسر على شبابه الضائع متمنيا لو عاد إلى عهد صباه، متمتعا بلهوه وغيه وفروسيته ونجدته وكرمه ومنازلته الأقران، والخروج للصيد، لكن هيهات أن تعود تلك الأيام.

يقول عدي بن زيد(21):

بَـانَ الـشَّـبـابُ فما لَـهُ مَــرْدُودُ   وعَلَيّ مِـنْ سِمَةِ الكَبيرِ شُهودُ
شَـيْـبٌ بـرأسـي واضِـحٌ أُعْـقِـبْـتُـهُ   مِـنْ بَعْدِ آخَـرَ بَـانَ وَهْـوَ حَميدُ
وأَرَى سَوادَ الرَّأس يَنْقُصُهُ البِلَى   والشَّيْبُ عَنْ طُولِ الحياةِ يَزِيدُ
ولَقَدْ بَكيت عَلَى الشَّبابِ لَوْ أَنه   كَـانَ الـبُـكـاءُ بِـهِ عَـلَـيَّ يَـعُـودُ
لَيْسَ الشَّبابُ وإنْ جَزِعْتَ بِراجِعٍ   أَبَـداً، ولَـيْـسَ لَـهُ عَلَيْكَ مُعِيدُ

ذهب عهد الشباب ولا يستطيع العودة، وأيامه بكل ما فيها من نعيم وسعادة، والشيب يزداد كل يوم بتقدم الأيام، فيبكي الشاعر ويتحسر متألما، لكن هيهات لو يعود الشباب، وليت الجزع يعيد ما فات ذهاب لا عودة بعده.

كما أن الأسود بن يَعْفُر النهشليُّ يبكي شبابه لكن وهل ينفع البكاء لهذا المشيب البائس فما هي إلا خيالات وأوهام يتذكرها ، فتبدل حسن الشباب إلى شيب يعلو رأسه لكن أنَّى يعود فيقول(22):

هَـل لِـشـبـابٍ فـاتَ مِـنْ مَطْلبٍ   أم مـا بُـكـاءُ الـبـائـسِ الأَشـيَـبِ
إلا الأَضـالـيـلَ ومَــنْ لا يَـزَلْ   يُـوفـي عـلـى مَـهْـلَـكـهِ يَـعـصَـبِ
بُـدِّلْـتُ شـيـبـا قـد عَـلا لِـمّتي   بـعـد شَـبـابٍ حَـسَـنٍ مُـعـجِـبِ
صَـاحَـبْـتُـهُ ثُـمَّ فـارَقْـتُـهُ   لـيـتَ شـبـابـي ذاك لـم يَـذْهَـبِ
وقـد أُرانــي والـبِـلـى كـاسِـمـه   إذ أنـا لـم أصْـلَـعْ ولـم أحْـدَبِ

المطلب الثاني: ذم الشيب

ذكر ابن عبد ربه في كتابه العقد الفريد عن ذم الشيب، قال أعرابي: كنت أنكر البيضاء، فصرت أنكر السوداء، فيا خير مبدول وياشرَّ بدل(23). وذكر في الظرائف واللطائف أقوال بعضهم عن الشيب أن أكثم بن صيفيّ قال: الشيب عنوان الموت، وقال مالك بن أنس:

الشيب توأم الموت ،وقال يونس النحوي: الشيب وكل عيب، وقال العتبي: الشيب مجمع الأمراض[24].

فقد ذم بعض الشعراء الجاهليين الشيب وكرهوه لأنه علامة الكبر والضعف ، ودلالة على انتهاء رسالة الإنسان ودوره في هذه الحياة.

قال عدي بن زيد[25]:

وَابْيِضَاضُ السَّوَادِ مِن نُذُرِ الشَّـ ـرِّ وَهَلْ بعـده لأُنْسٍ نَذِيرُ

يصف الشاعر الشيب أنه لا يمكن للإنسان رده، وأنه نذير الشر الذي لا يمضي بعده أحد في الحياة.

ويقول عبيد بن الأبرص إنه عمر ولم يُقتل حتى يشيب، وشيبه شين لأنه كان يحب أن يقتل قبل أن يكبر[26]:

إمّا قَتيلاً وإمّا هَالِكًا والشَّيْبُ شَيْنٌ لِمَنْ يَشِيبُ

وبعضهم يحس أنه لا مهرب ولا منجى منه ، وأنه داء شديد لا نجاة ولا برء منه ، فهو سهم لا يطيش كقول ساعدة بن جُؤية[27]:

ياليْتَ شعْري ألا مَنْجى مِنَ الهَرم أمْ هَلْ على العيشِ بَعْدَ الشَّيْبِ مِنْ نَدمِ
والشَّيْبُ داءٌ نَجيسٌ لا دواءَ لَهُ للمرءِ كان صحيحا صائبَ القَحمِ

يقول عدي بن زيد[28]:

نَزَلَ المَشيبُ بِوَفْدِهِ لا مَرحَبَا ورأى الشَّبابُ مَكَانَهُ فَتَجَنّبَا
ضَيفٌ بَغيضٌ لا أَرَى لي عُصرَةً منهُ هَرَبتُ فَلم أَجِد لي مَهرَبَا
بُدِّلتُ بالعَيشِ اللّذيذِ ونعمَةِ الـ عُمرَيْنِ هَمّاً شاهِداً ومُغَيَّبَا
ولَقَد يُصاحِبُني الشَّبابُ فَلم أَكُن آتي بِهِ إلّا الفَعَالَ الأَصْوَبَا
ولَقَد حَفظتُ مَكانَهُ ورَعَيتُهُ وجَعلتُهُ مِنّي الأَحَبَّ لأَقْرَبَا

يصف هذا الضيف غير المرغوب فيه ، هو ضيف بغيض مكروه لا مهرب منه ، ولقد صحب قبله الشباب فقضى فيه أعواما كانت صائبة، وكان صديقا مقربا محبَّبا له.

وصف عمرو بن معدي يكرب شيب رأسه بالشناعة قائلاً(29):

وقَدْ عَجِبَتْ أُمامَةُ أن رأَتْني تَفَرَّعَ لِمَّتي شَيْبٌ فَظيـعُ

المطلب الثالث: الشيب وعزوف النساء

الشيب علامة تدل على تقدم العمر والضعف، فلابد أن تؤثر هذه المرحلة في الإنسان، فتألم الشاعر الجاهلي كثيرا لإحساسه بنفور النساء، بل وبعدهن أحيانا لإحساسهن أنه فقد حيوية الشباب التي كانت سببا لجذبهن واستمالتهن.

يقول امرؤ القيس(30):

أرَاهُنّ لا يُحْبِبنَ مَنْ قَلَّ مَالُهُ ولا مَنْ رأيْن الشَّيبْ فيه وقوّسا

فالشاعر يجعل قلة المال وضعف الجسد سبباً في صدِّ النساء بالإضافة إلى الشيب.

قال المرَّار بن منقذ(31):

عَـجَـبٌ خَـوْلَـةُ إذْ تُـنْـكِـرُنـي أم رأَتْ خولَـةُ شيخا قد كَبِـرْ
وكَسـاهُ الـدَّهْـرُ سِبًّا ناصِـعاً وتَـحَـنَّى الـظَّهْـرُ مِـنْـهُ فـأُطِـرْ
إنْ تَــرَي شَـيباً فـإنِّـي مـاجِـدٌ ذو بَــلاءٍ حَـسَـنٍ غَـيْـرُ غُـمُـرْ
مـا أنـا الـيومَ على شـيءٍ مَضَـى يَـا بْـنَـةَ الـقَـوْمِ تَـوَلَّـى بِحسَـرْ
قـد لَبِسْتُ الـدَّهْـرَ مِـنْ أَفْـنَـانِـهِ كـلَّ فَــنٍّ حَـسَــنٍ مِـنْـهُ حَـبِـرْ

يتعجب الشاعر من إنكار صاحبته له، إذ كبر وعلاه الشيب، ثم انتصر للمشيب، معتز بذكريات شبابه ولهوه في صباه.

الأعشى يصرح بأن حبيبته قد أنكرته ولم تعد تعرفه، فصدت عنه لشيب وصلع ألمَّا برأسه قائلا(32):

وأَنْكَرَتْني، وَمَا كَانَ الّذي نَكِرَتْ مِنَ الحوادثِ إلَّا الشَّيْبَ والصَّلَعا

ويقول الأعشى أيضا[33]:

أثـــوى، وقـصّـرَ لـيـلـةً لـيـزوَّدا فمضتْ وأخْلفَ منْ قُتيلةَ مَوْعدا
ومضى لحاجته، وأصبحَ حَبلُها خَلَقاً وَكـانَ يَظُنُّ أنْ لـنْ يُنكَدَا
وأرى الغواني حينَ شبتُ هَجَرْنني أنْ لا أكـونَ لـهُنَ مـثْلي أمْـرَدا

فالشاعر تخلف ليلتقي بمحبوبته بعد اعتقاده أنها ستأتي ، لكن هيهات وأن النساء هجرنه لشيبه، وأنهن لا يستمررن مع من فقد شبابه.

قال عبيد بن الأبرص[34]:

ألا عَتَبَتْ عَلَيَّ الـيَوْمَ عرْسي وَقَـدْ هَبَّـتْ بـلَيْـل تَشْـتَكيـنـي
فَقَالَتْ لي: كَبُرتَ فَقُلْتُ: حَقّاً لَقَدْ أَخْلَفْتُ حيناً بَعْدَ حـين
تُـريـنـي آيـةَ الإعْـراض منْـها وَفَـظَّتْ في المَقَالة بَعْـدَ لـينَ
وَمَـطَّـتْ حـاجـبَـيـهـا أنَ رأتْـنـي كَـبـِرْتُ وأنْ قـد ابْـيَضَّتْ قُـرونـي
فَقُلْتُ لَها رُويْـدَك بعضَ عَتْبي فَـإنِّـي لا أرى أنْ تَـزْدَهـيـنـي
وَعيشـي بـالَّـذي يُغْنيك حَتَّـى إذا مـا شـئـت أنْ تَـنْـأي فَبيـنـي

فالشاعر يذكر عتاب زوجته التي هبت ليلاً لتقرعه وتلومه، وقد أشهرت في وجهه حججها، إذ أصبح هرماً.

وهذا ما لا ينفيه، ثم يبين سلوكها نحوه، فقد أعرضت عنه وأغلظت قولها بعد أن كان ليناً، وقطبت حاجبيها ، وهنا يطالبها الشاعر بالتوقف عن هذه التصرفات ، وبالرفق في عتابها، وعدم الاستخفاف به ، وإلا فما عليها إلا أن تبتعد وتختفي من حياته ، فالشاعر يحس بوطأة الزمن عليه.

يقول الأسود بن يَعْفُر[35]:

قَدْ أصبحَ الحَبْلُ مَنْ أسماءَ مَصروما بَعْدَ ائتلاف وحُـبّ كان مَكْتوما
واستبدلتْ خُلَّةً منّي وقد علمتْ أنْ لَنْ أبيتَ بوادي الخَسْف مَذْمُوما
عـفٌ صليبٌ إذا مـا جُلبـةٌ أزمـنْ منْ خير قومكَ موجوداً ومعدوما
لمَّا رأتْ أنَّ شَيْبَ المَرْءِ شاملُهُ بَعْدَ الشَّبَابِ وكان الشَّيْبُ مسؤوما

يتألم الأسود لانقطاع الود مع محبوبته أسماء بعد أن كان ينعم بمودتها، فقد استبدلت خلا غيره للشيب الذي اعتراه.

المطلب الرابع: علامات الشيب

لقد بيَّن الشاعر الجاهلي في شعره ما آلت إليه نفسه من ضعف ووهن جسدي متمثلا في قلة السمع وصعوبة في الحركة، وانحناء وتقوُّس في الظهر، وتثنِّي الجلد، وضعف الإبصار، والسقم. كل ذلك كان باعثا لأن ينتابه شعور قرب انتهاء رسالته ودوره في الحياة، والإصابة بالألم النفسي.

قال عمرو بن قَميئة(36):

كأنِّي وقد جاوَزْتُ تسعينَ حجَّةً خلَعْتُ بها يوماً عِذارَ لجامي
على الراحتين مرةً وعلى العصا أنوءُ ثلاثاً بعدهنَّ قيامي
رمتْني بناتُ الدَّهر مَنْ حيثُ لا أَرى فكَيْفَ بمَنْ يُرمى وليس برام
فلو أنَّها نَبْلٌ إذاً لاتَّقيتُها ولكنَّني أُرمى بغَيْر سهام
إذا ما رآني النَّاسُ قالوا: ألمْ تكنْ حديثاً جَديدَ البزِّ غَيْرَ كَهَام
وأهلكني تأميلُ يوم ولَيْلة وتأميلُ عام بَعْدَ ذاكَ وعام

فالشاعر تجاوز التسعين عاما حتى خلع عِذار لجامه كناية عن ترك القيادة ، فصعبت حركته مرة على راحتيه ومرة دون ذلك وأحيانا النهوض ثلاث مرات إلى أن يفلح ، تصيدته مصائب الدهر فأصبح يرمى وليس برام ، وصعوبة ذلك أنه يرمى بغير نبال ، فلو كانت سهام لكان قادرا على صدها ، فلم يعد كما كان في سابق عهده ، كما أصابه ألم نفسي من التأميل في العيش يوما وليلة وعاما بعد عام .

قال ذو الإصبع العدوانيُّ(37):

أصبحتُ شَيْخاً أرى والشَّخصَ شَخْصيْن
الشَّيْخيْنِ أربعةً لمَّا مسَّني الكبرُ

لا أسمعُ الصوتَ حتَّى أستديرَ لَهُ ليلاً، وإنْ هو ناغاني به القمرُ
وكنتُ أمشي على الرِّجلَيْن مُعتدلاً فصرتُ أمشي على ما تُنبتُ الشَّجرُ
إذا أقوم عَجَنْتُ الأرضَ متكئاً على البَراجم حتَّى يذهبَ النَّفرُ

يصف الشاعر ما ألم به من عجز الشيخوخة متمثلا في ضعف الإبصار وقلة السمع وصعوبة الحركة إلا متكئا.

يقول لبيد(38):

أليْسَ ورائي، إنْ تراخَتْ مَنيَّتي لُزُومُ العَصَا تُحْنَى عليها الأَصابعُ
أخبرُ أخبارَ القرونِ التي مضتْ أَدِبُّ كأنِّي كُلَّما قُمْتُ راكعُ
فأصبحتُ مثلَ السَّيفِ غيَّرَ جَفْنَهُ تقادُمُ عهدِ القَيْنِ والنَّصْلُ قاطعُ

عُمر لبيد يخبر أَخبار قرون مضت عاشها، فأصبح لازما للعصا لا يستطيع التحرك دونها يدب دبيبا، فجسد بال ونفس عازمة عزيزة كالسيف.

قال عامر بن جُوَيْن(39):

المَرْءُ يبكي للسَّلا مة والسَّلامةُ لا تُحِسُّهْ
أو سالمٌ مَنْ قد تثنَّى جِلْدُهُ وابيضَّ رأسُهْ
أو دبَّ مِنْ هَرَم وأوْ دى سَمْعُهُ وانْقَضَّ ضِرْسُهْ
أَوْدى الزَّمانُ بأَهْلِه وبِأَقْرَبَيْهِ فقلَّ أُنْسُهْ

يبكي الشاعر لذهاب عهد الشباب وقوته وسلامته، وقد حل مكانه تثنِّي الجلد وشيب في الرأس، وقلة في السمع، وصعوبة في الحركة، وخلع ضرسه، ووحشة بلا أنيس بعد أن فقد أهله وأقرباءه.

قال المستوغر(40):

إذا ما المَرْءُ صمَّ فلمْ يُناجى وأوْدَى سَمعُهُ إلَّا نِدَايَا
ولاعبَ بالعشيِّ بنِي بنيهِ كفعلِ الهرِّ يحترشُ العظايَا

يلاعبُهُم، وودُّوا لَوْ سَقوه   مِنَ الذَّيفان مُترعةً ملايا
فلا ذاقَ النَّعيمَ ولا شراباً   ولا يُسْقَى مِنَ المرضِ الشِّفايا
فذاكَ الهمُّ ليسَ لَهُ دواءٌ   سوى الموتِ المُنطَّقِ بالمَنَايا

يتحدث المستوغر عمَّا أصابه في كبره من قلة في السمع، يتلاعب به بنو بنيه فعل الهر في احتراش العظايا وصيدها في المساء، يلاعبهم وودوا لو سقوه السم، لا يذوق نعيما ولا يُسقى ما يشفيه من مرضه، فحل به همٌّ ليس له دواء سوى الموت.

فعباد بن شداد يقول[41]:

يا بُؤسَ للشَّيخ عبَّاد بن شدَّاد   أضْحَى رهينةَ بيْت بيْنَ أعْواد
وتهزأُ العرسُ منِّي إنْ رأتْ جَسدي   أحْدبَ لم تبْق منْهُ غيرُ أجْلادِ
فإنْ تريني ضَعيفاً قاصراً عُنقَي   فقدْ أُكعكعُ عنِّي عَدْوَةَ العادي
وقدْ أفيءُ بأثْوابِ الرَّئيسِ وقد   أغدُو على سلْهَبٍ للوَحْشِ صيَّاد

لقد آلم هذا الشيخ إقامته في بيته كاللحد، تستهزئ منه زوجته بعد أن صار ضعيف العظم محدودب الظهر، فلم يبق منه إلا تثنِّي الجلد متذكرا أيام بطولاته السابقة.

يقول أبو الطّمحان القيني[42]:

حَنتْني حانياتُ الدَّهرِ حتَّى   كأنِّي خاتلٌ يَدْنو لصيْدِ
قريبُ الخطْوِ يَحْسَبُ مَنْ رآني   ولستُ مقيَّدًا أنِّي بقيْدِ

قال الربيع بن ضبع الفزاري[43]:

ألا أبلغْ بنيَّ بَني رَبيع   فأَشرارُ البَنينَ لكُم فداءُ
بأنِّي قَد كَبرتُ وَدَقَّ عَظْمي   فَلا تشغلكُمْ عَنِّي النِّساءُ
إذا كانَ الشِّتاءُ فأَدفئوني   فإنَّ الشَّيخَ يَهدِمُهُ الشِّتاءُ
وَأَمَّا حينَ يَذهَبُ كُلُّ قر   فَسربالٌ خَفيفٌ أَو رداءُ
إذا عاشَ الفَتَى مائتَينِ عاماً   فَقَد ذَهَبَ اللَّذاذةُ وَالفَتاءُ

يطلب الشاعر من أبنائه وهم في زمرة انشاغلهم ألا ينسوه، لأنه أصبح شيخاً كبيراً وضعيف الجسد، أن يدثروه بالملابس إذا دخل فصل في الشتاء، لأن هذا الفصل يضعف قوة الشيخ ويهدم عمره، ويخاف عليه فيه.

يقول الأسود بن يعفر[44]:

قدْ كنتُ أهدي ولا أُهدى، فعَلَّمَني حُسْنَ المَقَادَةِ أنِّي أفقدُ البَصَرا
أمشِي وأقبعُ جُنَابا لِيَهْدِينِي إنّ الجنيبةَ مما يَجْشَم الغَدرا

أصبح بعد فقد بصره في الكبر ، يهدى إلى طريقه بعد أن كان يهدي، كالدابة التي تقاد بلا رأفة أو رحمة.

المطلب الخامس: اليأس وتمنّى الموت

إن حرص الإنسان على الدنيا وحبه للعيش يجعله يقف موقفاً قلقاً من مسألة الموت ، ومرور الزمن المتمثل في ظهور الشيب ومجيء الشيخوخة، فمن البدهي أن يجزعوا (الشعراء) من ظهوره ويخافوه ، لأنه يقربهم من نهاية رحلة العمر، إن طال الزمن أو قصر فلا مفر منه، فعمَّر بعضهم طويلا حتى تمنى مجئ الموت ويئس من حياته. فقد وصف بعضهم الشيب كما قال ابن عبد ربه : قيل: إنه خطام المنية وقال بعضهم: نذير الآخرة[45].

وصف أبو زبيد الطائي حاله عندما أحس بدنو أجله، أنه كان حازما فأصبح مثل ولد الناقة الذي يُحمل لا خير في حياته بل تكفينه أفضل، مستعدا ومرحبا برحيله الذي يأتيه قائلا[46]:

إذا جعلَ المرءُ الّذي كان حازماً يحلُّ به حلَّ الحُوار ويحملُ
فليسَ له في العيشِ خيرٌ يريده وتكفينه ميتاً أعفُّ وأجملُ
أتاني رسُولُ الموتِ يا مرحباً به ويا حَبَّذا هو مرْسلا حين يُرسَلُ

عاش ابن حممة الدوسيُّ، أربعمائة سنة غير عشر سنين ، كبر الشاعر فأصبح خائفا مثل الشخص الذي أفلت من الثعابين، لم يفنه الموت لكن السنون التي تتابعت عليه ثلاثمائة عام ونيف، يحكي أخبار قرون مضت منتظرا قدره يوما ما يقول(47):

كبرتُ وطالَ العُمْرُ حتَّى كأنَّني سليمُ أفاعٍ، ليلة غير مودعِ
فما الموتُ أفناني ولكن تتابعتْ عليَّ سنونٌ مِنْ مصيفٍ ومربعِ
ثلاثُ مئينَ قد مررنَ كواملا وها أنذا أرتجي مرَّ أربعِ
وأصبحتُ مثْلَ النَّسرِ طارتْ فراخُهُ وإذا رامَ تطايرًا يقلن له وقعِ
أخبِّرُ أخبارَ القرونِ الَّتي مضتْ ولابدَّ يوما أنْ يُطار بمصرعي

قال زهير بن جناب(48):

لقد عمَّرتُ حتَّى ما أُبالي أحتفي في صباحي أو مَسائي
وحقٌّ لمَنْ أتتْ مائتانِ عاماً عليه أن يملَّ مِنْ الثواءِ

عمَّر أربعمائة وعشرين سنة فكان يتوقع الموت صباحا ومساء، فمن عاش مائتين يمل طول عمره فما بالك بمن عمَّر كل هذه الأعوام.

يقول زهير بن جناب أيضا(49):

المَوْتُ خَيْرٌ للفتى فَلْيَهْلكَنْ وبه بَقيَّهْ
مِنْ أَنْ يُرى الشَّيخُ الكَبيـ ـرُ يُقادُ يُهدى بالعَشيَّهْ
مِنْ كُلِّ ما نالَ الفَتى قد نِلتُهُ إلَّا التَّحِيَّهْ

يتمنى زهير أن يموت وبه بقية من قوة الشباب ، حتى لا يظل يعاني الآلام الجسدية والقروح النفسية في الشيخوخة.

يقول زهير بن أبي سُلمى إنه بلغ من العمر عتيا حتى سئم الحياة(50):

سَئِمْتُ تَكَاليفَ الحياةِ ومَنْ يَعِشْ ثَمانِينَ حَوْلا لا أبا لك يَسأمِ

وقال النابغة الذبيانيُّ(51):

المـرءُ يـأمـلُ أنْ يـعيـشَ وطـولُ عـيـشٍ قـد يَـضُـرُّهْ
تـفـنـى بَـشـاشَـتُـهُ ويـبـقـى بـعـدَ حُـلـوِ الـعـيـشِ مُـرُّهْ
وتـخـونُـهُ الأيَّـامُ حَـتَّـى لا يـرى شـيـئـاً يَـسُـرُّهْ

يرى أن طول العيش قد يأتي فيه ما يسوء العيش، تفنى فيه نضارة الحياة وحلوها، ويبقى مايضره، ولا يأمن فيه غدر الأيام.

يقول مصاد بن جناب(52):

فللموتِ ما نغذى وللموتِ قصرنا ولابُدَّ منْ مَوْتٍ وإنْ نفسَ العمرُ
فليس بباقٍ إنْ سَألتَ ابنَ مالك على الدَّهرِ إلاّ مَنْ لَهُ الدَّهرُ والأَمرُ
كأنَّك ترجوَ أنْ تعيشَ ابنَ مالك كعيشِ هُبَل، لقد سفهت على عَمدِ
وماذا تُرجِّى مِنْ حياةٍ ذليلةٍ تُعمِّرها بين الغطارفةِ المُردِ
وأنتَ لفي في البيتَ كالرَّألِ مُدنفٌ وقد كنت سبَّاقا إلى غايةِ المجدِ

إن الموت أمر مقدر وحتمي، وهو الأصل في وجود الإنسان، ويعترف الشاعر بأن كل ما نفعله من عيش وبناء إنما هو للموت، فلابد منه وإن طال العمر.

والمستوغر قد سئم حياته، لأنه عاش أكثر من ثلاثمائة عام قائلا(53):

وَلقد سئمتُ مِنَ الحياةِ وطُولِها وازددتُ مِنْ عددِ السّنينَ مئينَا
مئةٌ أتتْ مِنْ بعْدِها مئتانِ لي وازددتُ مِنْ عددِ الشُّهُورِ سنينَا
هلْ ما بقَي إلاّ كمَا قدْ فاتنا؟ يومٌ يكرُّ وليلةٌ تحْدُونَا

يقول عبيد بن الأبرص في معلقته (أقفر من أهله ملحوب)(54):

فكلُّ ذي نعمةٍ مخلوسُها وكلُّ ذي أملٍ مكذوبُ
كلُّ ذي إبلٍ موروُثها وكلُّ ذي سَلَبٍ مسلوبُ
وكلُّ ذي غيبَةٍ يؤوبُ وغائبُ الموتِ لا يؤوب

ينظر الشاعر إلى الحياة نظرة تشاؤم ويأس وكلها أكاذيب، فكل نعمة إلى زوال، وكل أمل إلى يأس، وكل نعيم زائل مهما كثر أو قل، وكل غائب يعود إلا غائب الموت، والموت يأتي على الجميع.

الخاتمة وأهم النتائج:

1. لقد بكى الشعراء وتحسروا على شبابهم الذي مضى ، عهد النشاط والحيوية والمغامرات فقد كانوا مفعمين بالصحة وافريها .
2. كما تألموا لمجئ الشيب، لكنه أمر حتمي لا يمكن رده مستسلمين إليه ، فهو سبب في ضعف الجسد وإصابتهم بالوهن وقلة الحركة والنشاط .
3. بين الشعراء موقفهم من صدود النساء وبعدهن عنهم، فمصابهم جلل معلنين استسلامهم لذلك لأنه أمر حتمي.
4. كما ذم الشاعر الجاهلي الشيب حين وصفه بأنه داء نجس، وشديد، ونذير الشر، والضيف البغيض والشيء الشنيع.
5. تمثلت علامات الشيب في ضعف الإبصار، وقلة السمع والحركة وتثنّي الجلد والضيق النفسي .
6. شكلت الشيخوخة، والهرم، والعجز جُرْحا مؤلما عميقا في نفس الشاعر الجاهلي، لأنها خطام المنية ، ونذير وتوأم الموت، والعمر الذي تمتنع فيه عنه لذائذ الحياة والمشاركة في المُتع.
7. يئس الشاعر الجاهلي لطول عمره بل تمنّى بعضهم الموت ظنًّا منه أن يكون ذلك خلاصا له مما هو فيه.

الهوامش

(1) لسان العرب، لأبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر بيروت، (دون تاريخ) مادة (شيب).

(2) القاموس المحيط ، للعلامة مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي الشيرازي، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة بيروت - لبنان، الطبعة الثامنة 1426هـ - 2005م، مادة (شيب) ص103.

(3) سورة مريم الآية (4) .

(4) سورة الروم الآية (54) .

(5) الطبقات الكبرى، محمد بن سعد بن منيع الزهري، تحقيق علي محمد عمر، مكتبة الخانجي، الطبعة الأولى 1421هـ - 2001م، 375/1. المراد بأخواتها «عبس والمرسلات والنازعات».

(6) الظرائف واللطائف واليواقيت في بعض المواقيت، لأبي منصور الثعالبي، جمعها الإمام أبو نصر المقدسي، تحقيق ناصر محمدي محمد جاد، مراجعة وتقديم الدكتور حسين نصّار، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية - القاهرة ، 1430هـ - 2009م، ص 360.

(7) روض الأخيار المنتخب من ربيع الأبرار، محمد بن قاسم بن يعقوب الأماسي، تحقيق محمود فاخوري، دار القلم العربي، ص 413، 415، (دون تاريخ) .

(8) لسان العرب، مادة (شبب) .

(9) المعجم الوسيط ، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية - مصر ، الطبعة الرابعة 1425هـ - 2004م، مادة (شبَّ)، ص 470 .

(10) الإنسان في الشعر الجاهلي، الدكتور عبدالغني أحمد زيتوني ، إصدار مركز زايد للتراث والتاريخ، العين - الإمارات، الطبعة الأولى 1421هـ - 2001م، ص 420.

(11) الظرائف واللطائف، ص 356.

(12) بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ، السيد محمود شكري الألوسي البغدادي، تحقيق محمد بهجة الأثري، دار الكتاب المصري (دون تاريخ)، 168/3.

(13) ديوان الأصمعيات، أبو سعيد عبدالملك بن قُريب، تحقيق وشرح الدكتور محمد نبيل طريفي، دار صادر - بيروت، الطبعة الثانية 1425هـ - 2005م ، ص 96.

(14) ديوان سلامة بن جندل، صنعه محمد بن الحسن الأحول، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، الطبعة الثانية 1407هـ - 1987م، ص 88-92.

(15) ديوان عروة بن الورد ، شرح ابن السكيت يعقوب بن إسحاق، حققه وأشرف على طبعه ووضع فهارسه عبد المعين الملوحي، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد، (دون تاريخ)، ص 28.

(16) المفضليات للمفضل الضبي ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون، الطبعة السادسة، الناشر دار المعارف - القاهرة، (دون تاريخ)، ص 236.

(17) ديوان عمرو بن قميئة، عنى بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، جامعة الدول العربية - معهد المخطوطات العربية، 1385هـ - 1965م، ص 48-50.

(18) (ورد اسمه عامر بن الحليس) شرح أشعار الهذليين، لأبي سعيد الحسن بن الحسين السكري ، حققه عبد الستار أحمد فراج، راجعه محمود محمد شاكر، مكتبة دار العروبة - القاهرة، (دون تاريخ)، 1070/1069/3.

(19) المفضليات ، ص 357.

(20) ديوان الأعشى الكبير، ميمون بن قيس، شرح وتعليق الدكتور محمد حسين ، الناشر مكتبة الآداب بالجماميزت، المطبعة النموذجية - مصر، (دون تاريخ)، ص 227.

(21) ديوان عدي بن زيد العبادي، حققه وجمعه محمد جبار المعيبد، شركة دار الجمهورية للنشر والطبع - بغداد، 1385هـ - 1965م، ص 123.

(22) ديوان الأسود بن يعفر النهشلي، صنعه الدكتور نوري حمودي القيسي، وزارة الثقافة والأعلام - العراق، 1970م، ص 21.

(23) العقد الفريد، أحمد بن محمد بن عبدربه الأندلسي، تحقيق الدكتور مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية - بيروت، 1404هـ - 1983م، 356/2.

(24) الظرائف واللطائف، ص 364.

(15) ديوان عدي بن زيد، ص 85.

(26) ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق وشرح الدكتور حسين نصّار، الناشر مكتبة ومطبعة البابي الحلبي وأولاده بمصر، الطبعة الأولى 1377هـ - 1957م، ص 11.

(27) شعر ساعدة بن جؤية، دراسة وتحقيق، رسالة جامعية مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآداب، إعداد: ميساء قتلان، إشراف الأستاذ الدكتور حسين جمعة، جامعة دمشق، 1424هـ - 2003م، ص 237-238.

(28) ديوان عدي بن زيد، ص 113.

(29) ديوان الأصمعيات، ص 192.

(30) ديوان امرئ القيس، ضبطه وصححه الأستاذ مصطفى عبدالشافي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان، الطبعة الخامسة 1425هـ - 2004م، ص 86.

(31) المفضليات ، ص 82.

(32) ديوان الأعشى، ص 101.

(33) المصدر السابق، ص 227.

(34) ديوان عبيد بن الأبرص، ص 133.

(35) ديوان الأسود بن يعفر، ص 59.

(36) ديوان عمرو بن قميئة، ص 44-47. (عمرو بن قميئة بن ذريخ بن سعد بن مالك الثعلبي البكري شاعر جاهلي مقدم. نشأ يتيما، وأقام في الحيرة مدة وصحب حجرا (أبا امرئ القيس الشاعر) وخرج مع امرئ القيس الشاعر في توجهه إلى قيصر، فمات في الطريق، كان يقال له (الضائع) الأعلام خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان، الطبعة الخامسة عشرة 2002م، 83/5.

(37) ديوان ذي الإصبع العدواني (حرثان بن محرث)، جمعه وحققه عبدالوهاب محمد علي العدواني ومحمد نائف الدليمي، ساعدت وزارة الإعلام على نشره، مطبعة الجمهور - الموصل، 1393هـ - 1973م، ص 33-34.

(38) شرح ديوان لبيد بن أبي ربيعة العامري، حققه وقدم له الدكتور إحسان عباس، الكويت، 1962م، ص 170-171.

(39) المعمرون والوصايا، لأبي حاتم السجستاني سهل بن محمد، دار إحياء الكتب العربية- البابي الحلبي، القاهرة 1961م ، ص 53.

(40) شعر بني تميم في العصر الجاهلي، جمع وتحقيق عبدالحميد محمود المعيني، منشورات نادي القصيم الأدبي - بريدة، 1402هـ - 1982م، ص 46. (عمرو بن ربيعة ابن كعب التميمي السعدي، أبو بيهس: شاعر، من المعمرين الفرسان في الجاهلية. قيل: أدرك الإسلام، وأمر بهدم البيت الذي كانت تعظمه ربيعة في الجاهلية، لقب بالمستوغر لقوله يصف فرسا عرقت)، الأعلام 77/5.

(41) (هو عباد بن شداد بن عبيد بن ثعلبة بن يربوع بن حنظلة بن مالك، وهو من المعمرين في الجاهلية عش مائة وخمسين عام) شعر بني تميم، ص 243.

(42) (اسمه حنظلة بن الشرقي من بني كنانة ابن الغيث عاش مائتي سنة)، أمالي المرتضى غرر الفوائد ودرر القلائد، للشريف المرتضى علي بن الحسين الموسوي العلوي، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر دار احياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه - مصر، الطبعة الأولى 1373هـ - 1954م، 257/1.

(43) الامالي ، 255/1.

(44) ديوان الأسود بن يعفر، ص 37.

(45) العقد الفريد، أحمد بن محمد بن عبدربه الأندلسي، تحقيق: الدكتور مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية - بيروت، (دون تاريخ) 456/2.

(46) شعر أبي زبيد الطائي ، جمعه وحققه الدكتور نوري حمودي القيسي، مطبعة المعارف، بغداد، 1967م، ص 132.

(47) المعمرون والوصايا، ص 28. (عمرو بن حممة بن رافع الدوسي من الأزد : أحد المعمرين، من حكام العرب في الجاهلية . يقول بني تميم إنه هو الذي يقال له ذو الحلم) الأعلام 5/77 .

(48) ديوان زهير بن جناب الكلبي ، صنعه الدكتور محمد شفيق البيطار، دار صادر- بيروت، الطبعة الأولى 1999م، ص 53.

(49) الشعر والشعراء، أبو محمد عبدالله بن عبدالمجيد بن مسلم بن قتيبة الدنيوري، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف - مصر، (دون تاريخ)، 379/1.

(50) ديوان زهير بن أبي سلمى، شرحه وقدم له الأستاذ علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية ، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 1408هـ - 1988م، ص 110.

(51) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف - مصر، الطبعة الثانية (دون تاريخ)، ص 230-231.

(52) شعر بني تميم في الجاهلية، ص 241.

(53) طبقات فحول الشعراء، لمحمد بن سلام الجمحي، منشورات محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 1422هـ - 2001م، ص 36-37.

(54) ديوان عبيد بن الأبرص، ص 13.

وقتل قابيل هابيل
في الشعر العربي الحديث

د. إحسان عباس

في كثير من الفنون تبرز فكرة مهيمنة (أو موضوع أو شكل ما) وهذا النوع من الأفكـــار أو الموضوعات أو الأشكال قد اصطلح على تسميته موتيف (Motif) وهي لفظـــة لم تعـــرَّب، والموتـــيف عنصر يدخل في الرواية والمسرحية والشعر وغيرها من الفنون، وغالباً ما يتوقف عنده النقاد الذين يؤثرون التأويل (الهرمنيوطيقا) في الموروث أو عند الأفكار المشتركة التي تعد نمطاً أساسياً في بناء العمل الفني.

ومـــن هذه الموضوعات (أو الأفكار) قصة ابني آدم "قابيل وهابيل"، وهي قصة أصـــبحت مشـــهورة لورودها في سفر التكوين (١: ٤-١٦) ثم في سورة المائدة من القرآن الكريم (٢٧-٣١) وقد جاءت فيها على النحو الآتي:

﴿ وَٱتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ٱبْنَيْ ءَادَمَ بِٱلْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ ٱلْأَخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ ٱللَّهُ مِنَ ٱلْمُتَّقِينَ ﴿٢٧﴾ لَئِنْ بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَآ أَنَا۠ بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّيٓ أَخَافُ ٱللَّهَ رَبَّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿٢٨﴾ إِنِّيٓ أُرِيدُ أَن تَبُوٓأَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَٰبِ ٱلنَّارِ وَذَٰلِكَ جَزَٰٓؤُاْ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿٢٩﴾ فَطَوَّعَتْ لَهُۥ نَفْسُهُۥ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُۥ فَأَصْبَحَ مِنَ ٱلْخَٰسِرِينَ ﴿٣٠﴾ فَبَعَثَ ٱللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي

ٱلۡأَرۡضِ لِيُرِيَهُۥ كَيۡفَ يُوَٰرِي سَوۡءَةَ أَخِيهِۚ قَالَ يَٰوَيۡلَتَىٰٓ أَعَجَزۡتُ أَنۡ أَكُونَ مِثۡلَ هَٰذَا ٱلۡغُرَابِ فَأُوَٰرِيَ سَوۡءَةَ أَخِيۖ فَأَصۡبَحَ مِنَ ٱلنَّٰدِمِينَ ﴿٣١﴾.

بهذا البيان الموجز الجميل أورد القرآن الكريم القصة وذكر سبباً واحداً دفع بأحد الأخوين (قابيل) ليقتل أخاه (هابيل) وذلك السبب هو عدم تقبل قربان قابيل، وهو أمر ليس لهابيل فيه يد، وإنما تعلله بهذا السبب افتئات جائر من الأول. ولذلك وصف قابيل بأنه ظالم، وفي سياق القصة بأنه خاسر لأنه أفقد نفسه أخوة أخ مسالم لا يقابل الأذى بأذى مثله. ومثل هذا الظلم والخسران –مقابل براءة تامة ونزاهة يد، تورث صاحبها الندم. ومن الواضح أن القرآن الكريم لم يورد من أسباب القتل إلاّ سبباً واحداً، ولكن المصادر اليهودية أوردت سبباً آخر رددته من بعدها كتب التفسير الإسلامية والتاريخ، وكتب قصص الأنبياء مثل عرائس المروج للثعلبي (٤٣-٤٧) وقصص الأنبياء للكسائي محمد بن عبد الله (٢: ٧٢-٧٣) كما لحق القصة إضافات وحواشٍ وتعليقات في أساطير اليهود (L.Ginzberg: The Legends of the Jews .I,pp 111)

ومن هذه الزيادات أن هابيل (وهو يمثل الرعاة) قدم أحسن كبش في غنمه وأن قربان قابيل (وهو مزارع) إنما كان كومة من القمح من أردأ زرعه. وتضيف الأساطير اليهودية أن هابيل ولدت معه توأمة اسمها (لبودا) كما ولدت مع قابيل توأمة اسمها (اقليما) وبين الولادتين سنتان. وكان من المفترض أن يتزوج هابيل توأمة أخيه قابيل ويتزوج قابيل توأمة أخيه هابيل لكن توأمة هابيل (لبودا) كانت قليلة الحظ من الجمال فرفض قابيل أن يتزوجها، وتزوج توأمته (اقليما) وبدلاً من أن يغضب هابيل لأنه حرم الزواج من فتاة جميلة غضب الرجل الذي فاز بالفتاة الجميلة (وهو بذلك قد كسر العرف مجازاً) وقتل أخاه البريء المسالم، لأن المقتول –في ما قرره القرآن الكريم– كان

يخـــاف الله رب العـــالمين، فلم يبسط يده لقتل أخيه، و لم يثر على استبداد ذلك الأخ القاسي القلب.

أمـــا قصة الغرابين فإنها كانت إعادة تمثيل لقصة القتل، والغاية منها تعليم القاتل، كـــيف يـــتخلص من جثة أخيه. وتتحدث الأساطير اليهودية عن أمور مختلفة اتصلت بحادثـــة القتل، ولا نقف عندها، لأنه ليس من همنا قصة القتل نفسها والنتائج المترتبة علـــيها- حقـــيقة كانت أو متخيلة. بل همنا في هذا العرض تحول القصة إلى "موتيف" يدخـــل الـــرواية والمسرحية والشعر. وقد تكفل الأستاذ سباستيان غونتر[١] (الأستاذ المســـاعد بجامعـــة تورنـــتو) -كندا- فبين كيف دخل هذا الموتيف في رواية "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ، ومسرحية سعد الله ونوس "ملحمة السراب".

أما في الشعر العربي الحديث فقد وجدت قصيدتين بنيت كل منهما على موتيف قصة الأخوين، وهما قصيدتان غنائيتان، إحداهما للشاعر السوداني صلاح أحمد إبراهيم والثانية قصيدة "من أوراق هابيل" لناصر شبانة.

في ديوان "غابة الأبنوس" لصلاح (ص: ٦٧ ط باريس) قصيدة عنوانها وقتل قابيل هابيل. كان صلاح أحد طلابي في جامعة الخرطوم ثم صديقاً عزيزاً (رحمه الله)، وكان شـــاعراً من أجود من عرفت من شعراء السودان يؤرقه اهتزاز حبل الوحدة بين شمال الســـودان وجنوبه، وأظن أن هذا الوضع هو الذي أوحى له بتلك القصيدة أثر مذبحة ذهـــب ضحيتها كثير من الشماليين، فللقصيدة صلة بالواقع في تلك الأيام. و لم يكن صلاح يتكئ على الوحدة بين الشمال والجنوب وحسب، بل كان داعية لوحدة عامة بـــين جميع أجزاء السودان ويرى في كل سوداني أيا كان موطنه أخا له ويفتتح صلاح قصيدته بتصوير الألم الذاتي الذي يعانيه إزاء الفرقة بين أبناء بلده.

(١) Myths, Historical Archetypes.. in Arabic Literature pp. 309-333, Beirut 1999.

يفتـــتح صــــلاح قصـــيدته مصوراً احساساته الذاتية بطريقة تبدو حاملة صيغة التهويل، ولكنها صادقة:

على قلبي تسيل كأنها نار – دما قلبي
وماء العين ملء العين
وفي الأحشاء سكين وفي الجنبين
على قلبي
دما قلبي
تسيل كأنها من عين
وتخنقني أحاسيس تدق علي بالرجلين
غشاوات
غشاوات
غشاوات
وأنياب تمزقني وأصوات
فيا أحزان هدّي الصبر يا أحزان
خذي غرْفة دمع واغسلي بالملح نزف القلب والشريان
ولا تستكثري اللوم فلا لوم عليك الآن
أنا "هابيل"
طريح الأرض يلكزني بنعليه أخي قابيل
ويمسح ما بكفيه على شعري دماً قاني
دمي القاني
ينقط من سلاح أخي على شفتي وأجفاني

وفي شفتي دم وتراب

إن اكـــثر ما استأثر باهتمام صلاح في قصيدته هي "عملية القتل"، ومنظر القتيل، دون الـــتفات إلى شعور القاتل أو ندمه، وإعادة تكوين المشهد التابع الذي جاء كأنه خـــبر حـــيادي في القصـــة، وتصوير البيئة التي تحيط بجثة القتيل، وشيء غير قليل من التشـــفي لدى القاتل إذ يلكز القتيل بنعليه، ويطرحه فوق الأحجار، ويمسح شيئاً من دمه على شعره (أي ينظف يديه بما علق بهما من دم) ثم الانتقال من صورة القتيل إلى صـــورة القـــاتل والجمـــر يكاد يقفز من عينيه، والأداة التي تم بها القتل وهي بلهجة السودان (الشملوخ) أي الشمروخ، ولعق الدم إمعاناً في التشفي، ومثله عدم المبالاة بما ارتكـــب مـــن جريمة؛ والمقارنة بين حنو الغراب على أخيه، وبين قسوة الأخ الإنسان الـــذي تبلد لديه الإحساس، وداس على المثل العليا واستهان بها. ويختم صلاح قصيدته بمـــثل مـــا ابتدأ به، ولكنه لم يشأ أن ينهي قصيدته إلا بالاتكاء على أسطورة الصياد (انفورتـــاس) الملك الذي حلت عليه اللعنة، فذهب أخوه الراهب ليرفع عنه تلك اللعنة بصلواته، وهي صورة مضادة لصورة هابيل وأخيه أو موازية لها عكسياً. وهذا التضاد يزيد في عمق كراهية ما اقترفه قابيل.

والقصـــيدة الثانية هي "من أوراق هابيل" للشاعر ناصر شبانة في ديوانه "شقوق الـــتراب" (ص١٧-٢١) وهذا الديوان نال الجائزة الأولى من جوائز الشارقة للإبداع (الدورة الثانية ١٩٩٨) وطبع في السنة التالية في الشارقة أيضاً. والشاعر ناصر شبانة – رعاه الله– كان لعهد قريب أحد طلابي النابهين المتميزين في الجامعة الأردنية وهو اليوم يـــدرس في إحـــدى جامعات الأردن، ولعل الأيام إذا أسعفته أن يكون شاعراً مبدعاً مشهوراً وأن ينال شعره ما يستحقه من تقدير. وتاريخ نظم قصيدته (نيسان ١٩٩٢) ويـــبدو أنهـــا لا تتصل بحادثة معينة -كما هي قصيدة صلاح، وهي أطول من قصيدة

صلاح وأحدث منها طريقة في التصوير ولكنها تشبهها في أنها على لسان القتيل. وإذا كـــان صـــلاح ذهب في قصيدته يعمق مأساة قتل الأخ فإن ناصر شبانة ذهب يستغل إشارات متباعدة ليخفف على القارئ وقع المأساة. كأن يقول –وذلك شيء من خارج كيان القصة–

لماذا إذا حط سرب الحمام قربي

تمد يداً من نحاسٍ لزهرة قلبي

فســـرب الحمائم كناية عن الفتيات الجميلات، و لم تكن يومئذ إلا فتاة واحدة. وقـــد فســـر الشاعر هذه الإشارة حين قال "وتخطو على حلمنا الأنثوي" وهي عبارة ملطفـــة تصور استئثار قابيل بالفتاة الجميلة وقوله "ولماذا تحايلني وتوقع صك اغتيالي" إشـــارة مـــن بعيد إلى الصك الذي وقعه فاوست مع الشيطان– كما جاء عند الشاعر الألماني جوته– (أي وقعه قابيل مع الشيطان). وهذا أمر يعرفه صلاح معرفة دقيقة لكنه اســـتغله في قصـــيدة أخرى (غابة الأبنوس–هامش ص ٤٦) فلذلك لم يشأ تكراره في قصيدة قابيل وهابيل

ويعتقد قابيل لدى "شبانة" أنه لا ذنب له:

سوى أنني في عيون الدوالي

سهرت

و لم أزرع الشوك في جنة الكبرياء

وأحسب أن هذا ربما كان إشارة إلى قول الثعلبي (ص ٤٦) "ولما قتل قابيل هابيل اشـــتاك الشـــجر" أي نبت فيه الشوك. وقصيدة ناصر حافلة بالصور التي تمثل اتجاهاً

حداثـــياً واضـــحاً وذلـــك مـــا يصنع الفرق بين قصيدة في الخمسينات وأخرى في التسعينات.

ومن أمثلة هذه الصور:

أتغتالني من حدائق عمري

وقد عشت فيك مواويل نخل وماء

كمـــا أنه يكثر في قصيدته من تنويع صور العتاب المكثفة التي تجيء تنويعاً على مواقف التساؤلات وتستغرق أكثر القصيدة:

وماذا تقول الفراشات

وماذا يقول الحمام

وماذا تعلق من يافطات على باب بيت العزاء

وماذا إذا زلزل القبر زلزاله

ثم أخرج أثقاله

ثم قامت عظام القتيل

تحدث أخباره في العراء

وكيف تواجه قلبك حين يسائل عينيك

عن فارس ضاع من بين كيفيك

ثم يعود الشاعر إلى التلميح الذي جاء في أوائل القصيدة فيتكفل بالتوضيح:

أمن أجل فاتنة تستحيل يد الأخ

سكينة في عيون أخيه

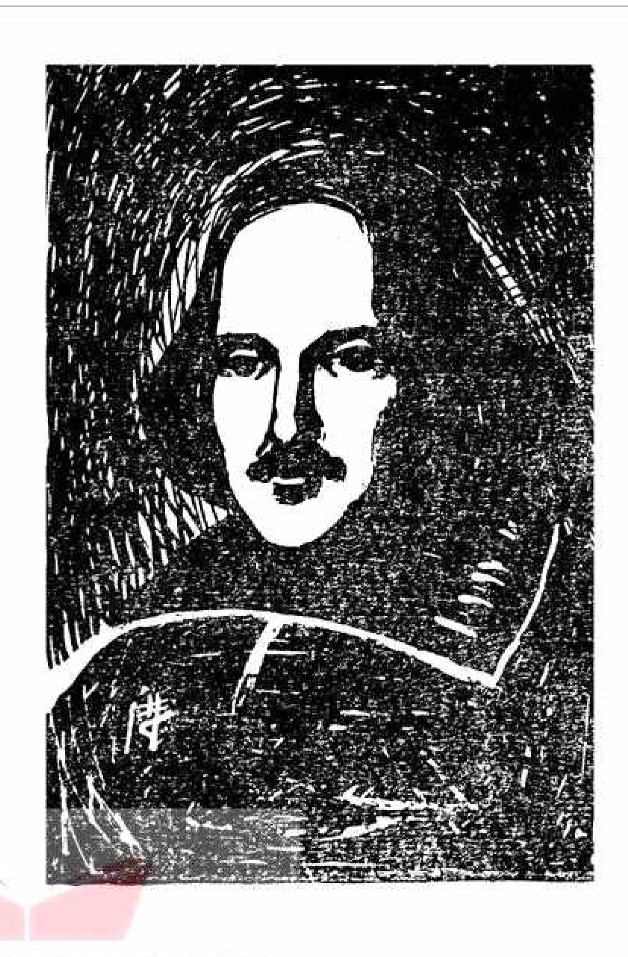
فذكـــر السكينة هنا أداة للقتل يتفق مع اسم قابيل (أي قاين أو قين) وهو الحداد ولكـــن الأداة الـــتي ذكرها صلاح (الشملوخ) أكثر بدائية. وتوضح قصيدة ناصر أنه

أوثـــق صلة بالقصة كما رواها الثعلبي وغيره، ويعود الشاعر إلى تساؤلاته لماذا وكيف حـــتى آخر قصيدته. وهذه الاستفهامات وسعت المجال للوقوف على إمكانات جديدة ومنحت القصيدة مزيداً من الطول، ولكنها في ذاتها تدل على احتشاد الفروض الكثيرة في ذهن الشاعر.

وأقـــول في الختام إن قصيدة صلاح وليدة جو الخمسينات الرومانتيكي المتحفظ الـــذي تؤثر فيه المأساة في ذاتها وقصيدة ناصر شبانة وليدة فضاء التسعينات. وتصلح القصـــيدتان لتصوير جانب من تطور الشعر العربي الحديث بين هذين التاريخين، كما تدلان على ما يستطيعه الشاعر الحديث حين يتكئ على رمز أو قصة أو موتيف (قديم – حديث).

ولو لم يكن الشاعران من أرباب القصيدة الغنائية لاستطاعا بناء حوار لاستغلال عناصر القصة في صورها التفصيلية في بناء مركب قريب من المسرحية. حتى هذا الجهد القـــائم على ما يشبه المونولوج الحديث يدل على قدرة الشعر الغنائي في إبداع صور جديدة وبناء حديث.

ترى أي شكل كان يمكن أن تتخذ القصيدة لو جاءت على لسان القاتل لا على لسان القتيل؟!



وليم شكسبير

فى ذكراه الاربعمائة

بقلم : الدكتور شفيق مجلى

احتفل العالم منذ أيام بمرور اربعمائة عام على مولد شكسبير الذى اضحت كتاباته جزءا من التراث البشرى .

ومن العجيب أن هذا الكاتب المسرحى الذى كتب لمسرحياته الخلود لم يعن بجمعها أو حتى بطباعتها طبعة منقحة يرضى عنها . فقد كان يكتب مسرحياته لتمثل لا لتقرأ .

ومات شكسبير ومسرحياته مبعثرة بين المسارح ، بعضها مطبوع بشكل لا يدل على أن شكسبير هو الذى امر بطباعتها والآخر على شكل مخطوطات يصعب أحيانا قراءتها لما فيها من شطب وتعديل بخطوط مختلفة ، ومضى ما يقرب من القرن قبل أن تصدر أول طبعة منقحة لمؤلفاته . وبظهور هذا العمل الضخم الذى تولاه نيكولاس رو ، ونشره عام ١٧٠٩ بدأت الدراسات الجادة عن شكسبير .

وجذبت عبقرية هذا المؤلف أنظار البحاثة فى مختلف بقاع الارض ، فراحوا يستقصون عن حياته ، الا أنهم لم يعرفوا الا القليل ، اذ تتضارب الاقوال حول تفاصيل حياته .. ولم يجدوا فى سجلات قريته الصغيرة ((ستراتفورد)) التى تقع على نهر ((افون)) بولاية ((واريك)) أكثر من الحقائق المتصلة بمولده وموته . فقد ولد فى الثالث والعشرين منشهر ابريل عام ١٥٦٤ ، وتوفى فى نفس اليوم من عام ١٦١٦ . وكان أبوه ((جون ريتشارد شكسبير)) يعمل بالتجارة ، ولايعرف اذا كانت تجارة الماشية ، أو اللحوم ، أو الجلود ، ربما احدها أو كلها .

أما أمه فهى ((مارى آردن)) ابنة صاحب الارض التى كان أبوه يستعملها فى تجارته ، ولان مارى كانت متعلمة فقد أشرفت على تعليم الابن ، وليم ، الذى ظل يتردد على مدرسة القرية حتى بلغ الثانية عشرة من عمره .

ولا نعرف بالضبط الظروف المتصلة حول انقطاع وليم عن المدرسة ، اذ يقال ان ضائقة مالية حلت بالاب ، فكان على الابن أن يعمل . ولا يعرف عنه بعد ذلك الا انه تزوج ، حين بلغ الثامنة عشرة ، من ((آن هاتواى)) التى كانت تكبره بثمانى سنوات .

وتتضارب الاقوال حول زواجه اذ يقال انه اضطر اليه اضطرارا ، وانه ترك القرية بعد ذلك الى لندن لكى يعمل هناك .. غير انه فى عام ١٥٩١ يصبح من رجال المسرح المعروفين فى العاصمة ، ويقترن اسمه باكبر الفرق التمثيلية التىكانت تستدعى للتمثيل فى القصر الملكى .

ويقترن اسمه ايضا بمسرح ((الجلوب)) ويصبح من أصحابه والمسئولين عنه . ويؤلف المسرحيات التى تجذب الانظار اليه وتثير غيرة الكتاب المسرحيين الآخرين الذين أوتوا حظا كبيرا من التعليم .

وارتفع نجمه فى عالم المسرح ، ولا شك ان خبرته الطويلة العميقة ، بكل تفاصيل الفن المسرحى الذى عشقه ، كان لها اثر كبير ، الى جانب موهبته ، فى نجاحه هذا .

ونحن اذ نستقصى رحلة شكسبير فى عالم التاليف ، نجد انها تبدأ بالتقليد ، ثم التجريب ثم الابداع ..

اما المرحلة الاولى ، وهى مرحلة التقليد وتجربة الانواع الدرامية المختلفة ، فقد كانت مرحلة قصيرة ، وهى مرحلة لابد منها لدى فنان مبتدىء .. ويستعين شكسبير فى هذه المرحلة بالنماذج المسرحية الشائعة ، كما نرى فى مسرحياته الثلاث التى تدور حول شخصية هنرى السادس ، والتى كتبها بين عامى ١٥٩٠ و١٥٩٢ ، وتبين هذه المسرحيات مدى تاثره بما كان شائعا فى عصره من التمثيليات التى تدور حول الاحداث التاريخية ، وكانت هذه تجد اقبالا كبيرا من المتفرجين

والفنان الاصيل هو الذى يطور اذيقلد، فلو قارنا مسرحيات شكسبير التاريخية عن هنرى السادس .. بمسرحيات العصر التى قلدها ، نجد ان هذه الاخيرة كانت تعرض الاحداث التاريخية بطريقة تسجيلية .. كانت تاريخا لا عمق فيه .. ويطور شكسبير هذا النوع من الكتابة ، فيقدم المسرحية التاريخية بعناصرها الدرامية . وما يفعله فى هذا اللون يفعله فى الالوان المسرحية الاخرى ، فى الكوميديا والتراجيديا ، اذ لم تقتصر تجاربه فى هذه المرحلة المبكرة على نوع واحد من الدراما فكوميديته الاولى ((ملهاة الاغلاط)) التى كتبها عام ١٥٩٠ تبين تاثره الكبير بالكوميديا الكلاسيكية ، فيقلد مافى هذه الكوميديا من مواقف معقدة ، ويستعين بشخصيات واحداث مثل التى كان معاصروه من الكتاب الناجحين مثل « مارلو » .

وبعد ان يجرب الكوميديا يتجه الى التراجيديا ، فيتخذ من مسرحيات ((سنيكا)) نموذجا له .. ويكتب فى عام ١٥٩٣ ((تيتوس اندرونيكوس)) . وهو لا يقتصر فى هذه المسرحيةعلى تتبع خطى هذا الكاتب القديم ، بل انه ينظر الى ما كانيفعله معاصروه من الكتاب الناجحين مثل ((مارلو)) .

ويبدو تقليده لهذا الكاتب واضحا فى تراجيديته ((ريتشارد الثالث)) التى كتبها بين عامى ١٥٩٢ ، ١٥٩٣ ، فبينما يملا تراجيديته الاولى بالاحداث الدامية كما كان يفعل ((سنيكا)) فانه يقلد فى الثانية أسلوب مارلو ويكتب تراجيديا تدور احداثها حول شخصية رئيسية واحدة . الا انه كان يضفى من عبقريته على عمله ما يجعله يختلف اختلافا كبيرا عن النموذج.

ولا يعيب شكسبير انه ظل فى كل مسرحياته يقتبس فكرة الموضوع من المصادر المختلفة سواء كانت قديمة ام معاصرة ، تاريخية ام فولكلورية، اذ كان يجد فى هذه المصادرمادة انسانية حية ، تساعده على اجتلاء أسرار النفس البشرية ، ولم تكن هذه القصص التى يقرأها فى الكتب التاريخية الا نقطة بداية، او نقطة انطلاق للبحث عما فى هذه الحياة من معان .

لم يكن بحثه اذن ، فى المصادر المختلفة ، عن موضوع مسرحية ليدل على ضعف ، أو عجز ، بل جزء من بحثه عن الحقيقة التى يبرأ منها ، ويستدل بها ، حتى لا يحيد عنها . وهو فى ذلك لا يختلف عن الخالدين من الفنانين . فلقد كان ارباب الدراما الاغريق يلجاون الى الشائع من الاساطير فيستمدون منها مادة خلقهم .

ولقد ترك شكسبير اكبر الاثر على الفن المسرحى سواء كان ذلك فى الشكل أو المضمون ، وتبين دراسة عناصر الدراما فى مسرحياته قدرة خارقة على خلق الشخصيات وعرض الاحداث عرضا متماسكا متكاملا ، اما حواره فيدل على فهم عميق للنفس فى كافة المواقف .

ولا عجب فى ذلك ، فان الانسان هو موضوع شكسبير الاهم. سواء كتب التراجيديا او الكوميديا أو المسرحية التاريخية . كما نرى حين نستعرض كلا من هذه الانواع ، ولما كانت دراسة كل نوع على حدة لاتتفق ودراسة مسرحيات شكسبير حسب ترتيبها الزمنى ، فلا مفر من التضحية بذلك الترتيب .

تمتاز مسرحيات شكسبير التاريخية على مسرحياتمعاصريه او سلفه ، بانها تتضمن نظرة تاريخية معينة ، تدل على تفسير للتاريخ ، وذلك فى اطار درامى .

غير انه كان ينظر الى التاريخ - شانه فى ذلك شان معاصريه - على أنه وقف على الملوك . واذا كان يختلف عن معاصريه فى شىء ، ففى انه كان يقدم هؤلاء الملوك كما يقدمغيرهم من الرجال ، وفى ذلك يقول الدكتور جونسون : ((تتطلب مسرحيات شكسبير ملوكا ، ولكنه يفكر فيهم كرجال » .

ويلاحظ الدارس لهذه المسرحيات ، ان شكسبير يتتبع فيها تطور تاريخ انجلترا من عصر الى آخر ، فهو يبدأ بمآسى حروب ((الوردتين)) ويستعرض الشرور التى صاحبت حكم ريتشارد الثالث ، ثم ينتقل الى عصر ((ريتشارد الثانى)) ، ويبين كيف اطيح بعرشه ، والظروف التى ادت الى ذلك ، ثم يعالج الفترة العصيبة التى صاحبت حكم ((هنرى الرابع)) ويعرض بعد ذلك لانتصارات ((هنرى الخامس)) العسكرية ، وتنتهى هذه السلسلة بمجىء ((آل تيودر)) الى الحكم .

وباستعراض هذه المسرحيات التاريخية ، نلاحظ تطورا فى البناء الدرامى فبينما يبدو البناء الدرامى مفككا بعض الشىء، فى المسرحيات الثلاث الاولى التى تدور حول (هنرى السادس) نجد شكسبير ينجح فى عرض الاحداث التاريخية عرضا متماسكا فى ((ريتشارد الثالث)) ، وذلك بالتركيز على شخصية رئيسية واحدة تعطى للمسرحية وحدتها الموضوعية .

ثم هو فى « ريتشارد الثانى » يقدم مسرحية اكثر تشويقا وأعقد تركيبا ، اذ يناقش فيها شكسبير مسالة الحق المقدس للملك ، التى لم يكن يؤمن بها ، ويحلل شخصية الملك تحليلا عميقا ، مبينا مواطن الضعف فى شخصيته .

ويربط شكسبير بين السياسة والملهاة بطريقة جديدة اخاذة فى مسرحيات ((هنرى الرابع)) ، وموضوع هاتين المسرحيتين، هو تعليم الامير ((هال)) ابن هنرى الرابع ، الذى اصبح هنرى الخامس فيما بعد ، ويرمز شكسبير لنوع الحياة التى كان يعيشها الامير قبل اعتلائه للعرش بشخصية ((فولستاف)) وما تمثله هذه الشخصية ، وهدفه من ذلك أن على الامير أن يهجر هذه الحياة اللاأخلاقية عند اعتلائه للعرش ، ويبدو العنصر الكوميدى واضحا فى هاتين المسرحيتين .

ويختتم شكسبير هذه المجموعة من المسرحيات التاريخية ب ((هنرى الخامس)) ، وتدور حول شخصية هذا الملك المحارب الذى كانت لاعماله وخطبه تاثير كبير على معاصرى شكسبير .

اما الكوميديات فقد بدأها شكسبير فى ١٥٩٤ بمسرحية « سيدات من فيرونا » ، وتختلف كوميديات شكسبير عن الكوميديا الكلاسيكية بانها تقرن العنصر الكوميدى بما فيه من سخرية ببعض الاخطاء الاجتماعية ، او بالضعف البشرى ، بقصة حب جاد . ولهذا سميت كوميديات شكسبير بالكوميديا الرومانسية .

ولا شك أن شكسبير ، حينما ادخل على الكوميديا هذا العنصر الجديد انما كان يقدم للمتفرجين ما كانوا يريدونه . فقد كان العصر شغوفا بقصص الحب الرومانسية التى عكست للناس صورة الحياة فى القرون الوسطى ولم تكن الكوميديا الكلاسيكية تهتم بموضوع الحب ، اذ كانت تدور حول عيوب المجتمع ، وتسخر منها سخرية قاسية .

وتختلف الكوميديا التى كتبها شكسبير فى مطلع حياته عن الكوميديات التى كتبها فى مرحلة النضج الفنى ، ويبدو الاختلاف فى البناء الدرامى ، وخلق الشخصيات ،كما تمتاز المسرحيات الاخيرة بذلك التوازن الدقيق بين العنصرين الكوميدى والرومانسى ، الذى يعطى للكوميديا الشكسبيرية طابعها الخاص ، الذى يجعل المتفرج يتتبع أحداثها بشوق دائم متجدد ، فلا هو يمل حديث المحبين ، ولا مرح الهازلين .

ويكتب شكسبير كوميديته الثانية ((عناء الحب الضائع)) عام ١٥٩٨ ، وتدور حول ملك نافار واصدقائه الثلاثة الذين يقررون تجنب النساء، فاذا بالظروف تجمعهم بأميرةوصديقاتها الثلاث ، ويقع الرجال فى حب النساء . وتسخر هذه الكوميديا من كل ما هو غير طبيعى فى المشاعر والسلوك بوجه عام .

ولان هذه الكوميديا كتبت لتمثل فى البلاط ، فهى تعكسحياة القصور وتقاليدها بما فيها من تكلف ..

وليست هذه هى الكوميديا الوحيدة التى يكتبها شكسبير لمناسبة خاصة ، فهناك ((حلم ليلة صيف)) و ((العاصفة)) ، فلقد كتبت الاولى لتمثل فى حفل زواج ، قبل ان تعرض على الجمهور ، ولهذه المسرحية طابع غنائى .. وهى كما ينص عنوانها ، حلم ، وهو حلم فكه يختلط فيه العنصر الانسانى بعنصر الجنيات ، كما يختلط العنصران الرومانسى والكوميدى ويبدع شكسبير حينما يضع جنبا الى جنب ارق ما فى الجنيات واغلظ مافى الانسان من تناقض محبب ..

وفى هذه الاطار يقدم شكسبير قصتى حب ، يسخر فيهما بالمحبين الذين لا يستقرون فى حبهم على حال ، ويبين التوفيق بين العناصر المختلفة فى بناء درامى متكامل .

تمكن شكسبير من فنه ، فى هذا النوع الجديد من الكوميديا وتتضح هذه المقدرة أيضا فى الكوميديات التالية : ((تاجر البندقية – ١٥٩٨)) ، ((جعجعة ولا طحن – ١٥٩٩)) ، ((كما تريدها – ١٦٠٠)) ، ((الليلة الثانية عشرة – ١٦٠١)) .

وبالرغم من ان هذه الكوميديات تشترك فى بعض ملامحها : مثل وجود البطلات الذكيات اللاتىيلعبن أدوارا هامة فىالمسرحية واللحظات الشاعرية ، وقصة الحب الرقيق ، ورنة الحزن التى تتردد خلال المسرحية ، وعنصر الجنيات ، او العنصر الفولكلورى ، فان لكل منها نمطا مميزا ، وجوا خاصا .

ففى ((تاجر البندقية)) مثلا ، نجد قصة الصناديق الثلاثة والاختيار بينها ، ثم قصة الصداقة بين ((بسانيو وأنتونيو)) وقصة شيلوك ورطل اللحم ..

ويربط شكسبير بين هذه العناصر التى استمد كلا منها من مصدر مختلف ، برباط متين يتعذر على غيره من الكتاب المسرحيين . والى جانب الاجواء المختلفة التى يتحرك فيها المتفرج على هذه المسرحية ، فانها تعرض ، بطريقة رمزيةبسيطة العلاقة بين الناس .

اما فى مسرحية ((جعجعة ولا طحن)) ، فلا نجد عالمين منفصلين الرومانسى الساحر ، والواقعى الداكن ، كما نجد فى ((تاجر البندقية)) ، بل قصتين ، احداهما تكاد تكون تراجيدية ، والى جانب قصتى الحب هاتين اللتين لا تتداخلان وتتشابكان فقط بل تشرحان بعضهما ، يدخل شكسبير العنصر الكوميدى الذى يتمثل فى شخصيتى ((دوجبرى)) و ((فيرجس)) .. وتنتهى هذه المسرحية التى تتلون احيانا بلون المأساة ، بانتصار الخير على الشر .

وهناك الكوميديات المرتبطة بالاعياد الاجتماعية او الدينية مثل ((الليلة الثانية عشرة)) وتنحصر تلك الرابطة فى أن هذه الكوميديات كانت تمثل فى المناسبات المختلفة . وقد كان التقليد المتبع ان يحتفل الناس فى مختلف المناسبات بأن يقدموا تمثيلية قصيرة مسلية يشتركون احيانا فى تأليفها ، وكثيرا ما تكون كوميديا يسخرون فيها من الاشياء التى يجبرون على احترامها فى الايام العادية .

ويتبع شكسبير هذا التقليد فى مسرحية ((الليلة الثانية عشرة)) حيث يقدم الى جانب قصة الحب ، قصة أخرى تدور حول السخرية من شخص انانى يكره الآخرين ويحاول أن ينتمى الى طبقة اعلى من طبقته ويصبح هذا الشخص ((مالفوليو)) ، هدفا لسخرية الآخرين ، الذين يحاولون أن يخلصوه من عيوبه ، فى الوقت الذى يعاقبونه فيه انتقاما منه لانه وشى بهم عند سيدة القصر ، ونلاحظ أن شكسبير لا يستطيع فى كوميدياته أن يسخر تلك السخرية القاسية المريرة التى نجدها فى الكوميديا الكلاسيكية .

ننتقل بعد هذا الاستعراض الموجز لمسرحيات شكسبير التاريخية وكوميدياته الى دراسة لون درامى آخر برع فيه كما لم يبرع كاتب مسرحى ، وهو اللون التراجيدى ، وتراجيديات شكسبير ما تزال تجتذب اليها الدارسين الذين ما زالوا يطلعون علينا بجديد من التفسيرات ، منها ما هو جدير بالمعرفة ، ومنها ما لا يقبله العقل بسهولة .

وهذا هو السبب فى أن البعض يقفون فى حرص وحذر ازاء هذه الدراسات ، وينكرون على اصحابها ما يقولون ، بل ان هناك من النقاد من يصمون آذانهم عن سماع مايقال. ويتمسك هؤلاء تمسكا ، يدعو الى الاسف احيانا ، بما كان يقال عن

هذه التراجيديات منذ زمن بعيد .. ويرفضون ان يروا فى المسرحيات أكثر مما تعكسه السطور من معنى ظاهرى .

ألم يحاول شكسبير أن يضمن مسرحياته رؤيا معينة ؟ الم يحاول ان يسبر اغوار النفس البشرية ويحدثنا عنها فى كتاباته؟ الم يكن له اتجاه معين بالنسبة للحياة .

ان الاجابة بالنفى على هذه الاسئلة لاتدل على فهم عميق لمسرحيات شكسبير وفنه ، فمن غير المعقول ان يكون هذا الفنان الذى جعل مسرحه يرمز باسمه وبنائه الى العالم ، والذى احاط خشبة المسرح برموز الابراج السماوية ، والذى عرض لنا فوق هذه الخشبة الانسان فى مختلف عواطفه ، من حب وكره ، وغضب ، وفرح ومرح ، وغيرة وثورة ٠٠ من غير المعقول أنه لم يكن يسعى الا لتسلية الجمهور بحدوتة عن ملك غبى قسم مملكته بين ابنتين عاقتين عاملتاه بقسوة فجن ومات او عن شخص ظن ان زوجته تخونه فخنقها ظلما ..

ان كل مسرحية من مسرحيات شكسبير وخاصة تراجيدياته بحث عميق فى النفس البشرية بما فيها من عقل باطن وعقل واع ، وبما فيها من غموض واسرار .

ولم يكن شكسبير يحدثنا عن شخص اسمه لير ، أو آخر اسمه عطيل بقدر ما كان يحدثنا عن الانسان ، عن انفسنا ، فلقد كان الانسان هو موضوعه الاول ، الانسان فى صراعه مع نفسه . وفى رحلته الطويلة التى تتنازعه فيها عوامل الخير والشر ، الانسان ــ كما يخبرنا هو فى احدى مسرحياته ــ فى اطوار حياته السبع . ولهذا فاننا لا يجب ان ننفى ــ حين نتحدث عن هذه المسرحيات ــ وجود البعد الرمزى فيها .

فى الوقت الذى كان شكسبير يجرب الانواع الدرامية المختلفة ، من كوميديا الى مسرحية تاريخية ، فى مقتبل حياته ككاتب ، كان أيضا فى التراجيديا ، فالف مسرحيته المعروفة « روميو وجولييت » بين عامى ١٥٩٥ ، ١٥٩٦ ، أى فى الوقت الذى كان يكتب فيه مسرحية « ريتشارد الثانى » .

وتدور هذه التراجيديا حول محبين منكودى الحظ ، وقد استمد قصتهما من الادب الايطالى ، وكان « آرثر بروك » قد نشر قصيدة بعنوان «التاريخ التراجيدى لروميوس وجولييت» ومن المعتقد ان شكسبير اتخذها مرجعا له ، رغم تغييره لبعض الاحداث وللدوافع خلفها ..

ويخبرنا شكسبير نفسه انها مأساة ظروف ، وليست مأساة اشخاص . ولقد عبر هو باسلوب رومانسى غنائى ، عن هذه المأساة التى تحدث فى « فيرونا الجميلة » المدينة التى ترتبط فى عقل القارىء الانجليزى بكل ماهو رومانسى من العواطف ، والقصة تدور حول حب غض لشاب وفتاة ، لا يعرف التؤدة او الخوف ، ويصوره شكسبير فى صدقه ، وقوته وطيشه ، وبالسرعة التى يتطور بها رغم العوائق .

فالعاشقان ينتميان الى اسرتين متعاديتين ، ويتطور الحب الى زواج فى جو من التكتم ، ولا تجد الفتاة مفرا من المصاعب التى تحيط بها وتمنعها من لقاء زوجها الا بالتظاهر بالموت .. غير أن الظروف تعاكسهما ، ويظن كل منهما ان الآخر قد مات فينتحر ، وتلتقى الاسرتان امام الحبيبين ، وتصطلحان ، وهكذا يدفن المحبان معهما ، كما يخبرنا شكسبير فى المقدمة ــ عداوة والديهما .

ويبدع شكسبير فى تصوير عاطفة حب بريء لا يعرف الزور او الخداع ، ويتضح ذلك بمقارنة قصة الحب هنا بقصة الحب فى مسرحية « انطونيو وكليوباترة » ، فنحن امام عاطفة فتية ترمز الى الاخلاص ، وتظل مشتعلة حتى يخمدها القدر ، وهى عاطفة تنصهر فيها شوائب الحب المصطنع من امعان فى العاطفية ، وتأوهات تقليدية ، كما نرى فى عاطفة روميو نحو روزالين قبل ان يعرف جولييت ، وهى عاطفة مفتعلة ، فروميو لا ينسى وهو يحدث أصدقاءه عن روزالين أن يسألهم ــ خلال تأوهات المسرحية ــ « اين نتناول الغداء ؟ » ولكنه حين يعرف « جولييت » ويحبها ، فانه يصبح انسانا آخر .

فحين يقابله صديقه « ميركوتشيو » فانه يندهش لهذا التغيير ، اذ يجد روميو يفيض بالحيوية وسرعة الخاطر : « اليس ذلك افضل من التأوه من الحب ؟ الآن أنت أنيس ؟ الآن أنت روميو » .

ولكى يبرز لنا شكسبير صفة هذا الحب ، فانه يجعل الشخصيات تتحدث عن أنواع اخرى من الحب . فالحب فى نظر والد جولييت ما هو الا اقتران ابنته بزوج من عائلة تناسب عائلتها اجتماعيا .

وهو فى نظر « باريس » الذى يختاره الاب زوجا لابنته لا يعدو زواجه بفتاة على خلق كريم .

أما بالنسبة لخادمة جولييت ، فهو اشباع جنسى ، غير ان حب روميو وجولييت يختلف عن ذلك كله ولا يصفه شكسبير فى كلمة أو فقرة ، ان المسرحية كلها بما فيها من شعور وصور شعرية ، واحداث وحوار ، هى التى تخبرنا بكنهه ، وهو يضفى على هذه التراجيديا طابعا غنائيا ، فهى مليئة بالاغانى التى تختلف باختلاف الموقف ، فمثلا حين يرى روميو جولييت فى أول مرة فان ذلك يكون فى حفلة تنكرية فى بيتها ، وتجمعهما احدى الرقصات معا ، فيشتركان فى ترديد أغنية ، وفى قبلة عند مقطعها الاخير .

وحين تنتظر جولييت مجىء روميو عريسها ليقضى معها الليلة الاولى والاخيرة ، فانها تغنى اغنية ، اذا درسناها وجدنا انها اغنية الزفاف التقليدية ، ثم ذلك الحوار الذى يدور بينهما عند مطلع الفجر ، ويحاولان فيه ان يتجاهلاه لانه سيفرق بينهما ، ما هو الا اغنية من اغانى الفجر التقليدية .

ليست قصة المحبين اللذين ما كادا يكتشفان حبهما حتى قضت عليهما الظروف ، بالتراجيديا العميقة ، فالمعنى الذى تقدمه لنا يبين كيف تقضى العداوة والكراهية على حب نقى عميق . غير أن السبب الحقيقى الكامن خلف هذه المأساة ليس هو الكراهية من الاسرتين ، ولا رغبة الاب فى زواج ابنته من شخص غير روميو ، بل هو سوء الحظ .

ويحاول شكسبير حين يعود الى كتابة التراجيديا ، فى كتابة مسرحية « يوليوس قيصر » أن يبحث ، بطريقة أعمق ، فى مأساة الفرد ، ويجد موضوع المسرحية فى كتاب توماس نورث « حياة نبلاء الاغريق والرومان » وهو ترجمة عن بلوتارك .

لقد رأى شكسبير فى هذا الكتاب الذى يدور حول حياة قيصر ، وبروتوس ومارك انطونيو ، كيف يؤثر الانسان على الحياة العامة ، وكيف يتأثر بها ، فيكتب مسرحية تدور حول هذا الموضوع ، يبين فيها الصفات اللازمة للحاكم ، ويبين كيف يتسبب شخص مثالى مثل بروتوس فى اتيان ما لم يكن يريده وبروتوس شخص تقضى عليه فضائله : فنبله يتعارض مع مقدرته السياسية ، لانه لا يزال شابا لم تحنكه التجارب او الاحداث ، وهو فى ذلك مثل هاملت وعطيل .

ان الذى قاد عطيل الى خاتمته المفجعة هو انه كان سريع التصديق لكل ما قاله اياجو ، فلو كان عطيل سيىء النيـة لما خدعه اياجو بهذه السهولة ، وهكذا بروتوس ، فلقد اصغى فى براءة لكل ما اوعز به كاسيوس .

وموضوع الرجل الذى تحطمه فضائله هو موضـوع تراجيدى بكل ما فى هذه الكلمة من معنى . وليس هذا كل ما نجده فى هذه المسرحية التى يعالج شكسبير فيها العلاقة بين فضائل الانسان الخاصة ، وبين واقع الحياة ، وهـو موضوع ازلى ،فهناك ايضا قصة كاسيوس، وهو من الشخصيات الهامة فى هذه المسرحية ، ويختلف عن بروتوس فى انه محنك سياسى الا انه يشبهه فى مثاليته ، التى تقضى عليه كما قضت على بروتوس . وهو ايضا شخص مفكر مثل بروتوس . وهذه الصفة تجعل قيصر يخشاه ويشك فى أمره : « انه يفكر اكثر مما ينبغى » .

وكاسيوس رغم حنكته السياسية لم يؤت مقـدرة مارك انطونيو ، أو دنيويته التى تجعله ينتصر فى آخر الامر ، ولكن رغم انتصاره يحنى الراس لنبل بروتوس أو براءته المهزومة: « لقد كان انبل الرومان جميعا » .

ويكتب شكسبير بعد ذلك مسرحية « هاملت » ، أشهر ما كتب شكسبير . وهى اكثر عمقا من « يوليوس قيصر » . وقصة هاملت اسكندنافية الاصل ، ترجع الى القرن الثانى عشر ، وتدور ــ كما جاء فى كتاب المؤرخ الدانمركى « ساكسو جراماتيكوس » عن تاريخ الدانمرك ــ حول امير تظاهر بالجنون حتى يستطيع ان يقتل عمه الذى استولى على العرش بعد أن اغتال اباه .

فالغرض من جنون الامير اذن هو حماية نفسه ، اذ أن العم ينظر اليه على انه بلا عقل ولا خطر منه .

ويبقى شكسبير على ملامح القصة الاصـلية ، فالعم ــ فى القصة الاصلية ــ يرسل رسله للتجسس على الامير ، ومن بينهم شخصية فتاة يجعل منها شكسبير شخصية اوفيليـا ، وشخصية رجل آخر هو الاصل لبولونيوس .

غير ان شكسبير يجعل من هذه القصة التى تناولها غيره من الكتاب الانجليز ، تراجيديا شعرية عميقة المغزى ، فيعيد ترتيب الاحداث ، ويضفى على الشخصيات حياة جـديدة ، ويعطيها دوافع اكثر اقناعا ، ويجعلها تتحدث فى اسلوب شعرى يظهر اعماق النفس البشرية ، ويكشف عن ادق المشـاعر . وهو حين يصور هاملت فانما يجعله على شاكلة بروتوس .وان كان اكثر حساسية واكثر تعقيدا مما يناسب الجو العـام للمسرحية بما فيه من طموح وقتل واغتيال .

والمأساة ايضا مأساة حساسية اخلاقية لمثالى فى عالم ملىء بالشر ، مأساة هذا المثالى عندما يواجه الحياة .. فنحـن نرى هاملت فى هذه المسرحية ، انسانا تحطم عالمـه البرىء . فقد تزوجت امه التى يحبها من عمه الذى خلف أباه عـلى العرش ، هذا العرش الذى هو حق لهاملت ، وهذا هو السبب فى حالته النفسية السيئة ، حتى قبل ظهور الشـبح الذى يخبره بجريمة العم ، بل جرائمه . اذ انه لم يتزوج زواجا محرما فقط ــ ولقد كان زواج الرجل بزوجة اخيه محرما ــ بل لقد قتل اخاه ايضا ، واستولى على عرشه .

ولا يستطيع هاملت فى هذا الجو الموبوء ، بما فيه من شك ودسائس ، وجواسيس أن يفعل شيئا الا أن يفكر ، وأن يترك لخياله العنان .. انه لم يعد يثق فى انسان ، ويدعى الجنون حتى يخفى ما يعتمل فى نفسه ، وحتى يسدل الستار عـلى نواياه وهو احيانا يبدو مرحا ، واحيانا يتصنع الجنون ويثير سلوكه هذا شكوك الآخرين ، ويتأكد هاملت مما قاله الشـبح حين يقدم مسرحيته امام الملك ــ وهى المسرحية التى يستعيد فيها هاملت الاحداث التى انتهت بمقتل أبيه . ويثور الملك ويقرر التخلص من هاملت ، ويبقى هذا الاخير مترددا فى الانتقام . فحين تسنح له فرصة قتل الملك ، فانه لا ينتهزها متعللا بأن الملك كان يصلى ، وانه لا ينبغى أن يقتله اثناء الصـلاة لانه يريد لروحه أن تذهب الى الجحيم . وتدبر له مؤامرة. ولكنه ينجو منها ، ويعود الى وطنه ، بعد أن يكتشف المؤامرة التى تدبر له فى احدى الرحلات ، فيجد ان اوفيليا قد ماتت وأن صديقه لايرتيس قد انقلب ضده ، وفى مبارزة مع هـذا الصديق يموت هاملت بعد أن يقتل الملك وفى نهاية المسرحيـة يكون كل ابطال المأساة قد لاقوا حتفهم ، ويعتلى فورتنبراس العرش .

ومسرحية « هاملت » تبين نضج شكسبير ككاتب مسرحى ، فهو الى جانب مقدرته الكبيرة على البناء الدرامى ، يعـرض لنا شخصية غنية ، ويعرف كيف يكشف لنا عن اعماقهـا ، وهو يستعين فى ذلك ، الى جانب الحوار العادى بين هاملت وغيره من الشخصيات ، بحديث هاملت المنفرد مع نفسه ، او حوار هاملت مع نفسه . وهو حوار يكشف لنا عن الصراع الذى يدور داخل البطل ، عن حالته العقلية والعاطفيـة . ولان ذلك الحديث المنفرد متصل بالوعى واللاوعى، فان الصورة الشعرية تلعب فيه دورا كبيرا ، وتخبرنا بالكثير مما يدور فى نفس البطل .

ويلجأ شكسبير الى هذا الاسلوب الدرامى ، فى الكثيـر من مسرحياته ، حينما يعجز الحوار العادى عن نقـل تلك الاحساسات الدقيقة ، المرهفة التى تجتاح نفس البطل . ولقد بين لنا هارولد لانج، فى محاضرته المسرحية«ماكبث فى الكواليس» التى عرضت منذ عهد غير بعيد فى القاهرة ، اهمية ذلك الحديث المنفرد » فى تصوير ما يريد البطل أن يفعله ، وما يثنيه عن ذلك ، أى انه جزء هام فى البناء الدرامى للمسرحية .

وهاملت شخصية غنية ، وهذا هو السبب فى التفسـيرات المختلفة التى يطالعنا بها النقاد حين يتعرضون لهذه المسرحية فبينما يرى فيه البعض صورة الامير المثـالى كما يراه عصر النهضة ، أو الشخص المكتئب الذى لا يعرف الرضا سبيـلا الى قلبه ، يرى فيه الآخرون رمز الانسان المرهف الحس فى عالم متوحش . وهو ، عند الآخرين ، المنتقم الذى لا يهدأ له بال حتى يثار لنفسه ، كما يرى فيه علماء النفس صـورة الانسان المتردد الذى لا يعرف ما يريد . ويذهب المفسرون شتى المذاهب فى تفسيراتهم ، غير انه من الخطا ان ننظـر الى هاملت على انه مجرد حالة مرضية ، انه بطل مسرحية ، ومن الخطا ان ندرسه خارج الاطار الدرامى الذى يتحـرك فيه .

تعالج هذه المسرحية حيرة الانسان الاخلاقية ، فنحن نتساءل بعد قراءتها : ماذا يفعل انسان حطم آخرون حياته بجريمة ارتكبوها ؟..

ان العدل يوصى بالعقاب ، ولكن هل يعيد العقاب ما افسدته الجريمة الى حالته الاولى ؟

حينما علم هاملت أن عمه وأمه تآمرا على قتل أبيه الملك، وأن عمه استولى على العرش بدون حق ، بعد أن تزوج بزوجة اخيه ، كان عليه أن يفعل شيئا ، ولكن ما هو هذا الشيء ، والى اين يقود ؟

هل تعيد طعنة في قلب كلوديوس حياة هاملت الى ما كانت عليه قبل أن ترتكب الجريمة ؟

هل تعيد له هذه الطعنة أمه كما كانت بصورتها المحبوبة ؟ لا شيء يجدى ، اللهم الا النسيان ، ولكن هل يستطيع انسان اوتى احساس هاملت المرهف بأن ينسى ؟

ويفكر هاملت في الانتقال ، في الوسيلة ، والوقت والظروف وفي الغاية من الانتقام ، وفي امه ، وفي شبح أبيه الذى يهيب به أن يثأر لمقتله وأخيرا ينجح هاملت في الانتقام ، غير انه يموت ، ويموت معه آخرون ، وتجعلنا هذه النهاية نتساءل : أهناك عمل ما ، يعيد ما حطمته الجريمة الى ما كان عليه ؟

ان العمل الوحيد : الانتقام ، يؤدى الى ما هو أسوأ ، غير أن موت البطل ، هكذا تعلمنا التراجيديا الاغريقية ، انتصار له .

ويعود شكسبير الى موضوع الجريمة والانتقام ، في مسرحيته التالية « عطيل » التى كتبها بين عامى ١٦٠٣ و١٦٠٤

فحين يعتقد عطيل أن زوجته تخونه يسعى الى الانتقام منها، غير انه ما يكاد يخنقها بيديه حتى يكتشف براءتها . وجد شكسبير هذه القصة بين مجموعة من القصص التى جمعها الكاتب الايطالى شينثيو ومن الطريف أن هذا الكاتب يقول مشيرا الى القصة انها ساذجة ولا تصلح مادة للتراجيديا ، غير أن شكسبير يستطيع بفنه ، أن يصيغ منها مسرحية خالدة ، فينفخ في شخصياتها الحياة ، ويعيد ترتيب احداثها ويجعل من اللغة التى تستخدمها الشخصيات في الحوار أداة حساسة تكشف عما يدور في أعماق هذه الشخصيات .

تبدأ هذه التراجيديا بتصوير ثقة عطيل في زواجه ، وفي نفسه وفي وفاء ديدمونة له ، وبعد أن يدافع عن هذا الزواج امام شيوخ المدينة يخرج منتصرا سعيدا .

يبدأ اياجو في بث سمومه فهو يسعى لتحطيم عطيل ،ويعرف أن ديدمونة هى السبيل الى ذلك ، فهو يوهم عطيل أنزوجته تخونه ، وعطيل برىء ، سريع التصديق ، وفي ثورة الغضب يلقى في وجهها بهذا الاتهام ، فتجرح وتحار ، هى التى تحدث اباها ، واختارت عطيل زوجا لها ، وظلت تحرص على هذا الحب ، وعلى ثقة عطيل ، وسعادته . وهى لذلك تفاجأ بثورته هذه ، ولا تكاد تفهم سببا لها . وتموت والدهشة والحيرة على وجهها .

ليست هذه التراجيديا دراسة في الغيرة كما يعتقد البعض، اذ ليست الغيرة هى التى تعذب عطيل ، بل اعتقاده أن هذه المرأة التى تبدو في براءة الملائكة تخونه ، وبتحطم عالمه السعيد وتعم الفوضى أرجاءه ، ما العمل ؟ لقد تردد هاملت — كما رأينا — في الاجابة على هذا السؤال ، أما عطيل فهو قائد وليس فيلسوفا كهاملت ، انه لا يستغرق في التفكير وقتا طويلا ، بل يقدم على العمل ، ويقتل زوجته . وهذا في نظره هو العمل الوحيد الذى يجب ان يتم . وهو — بالنسبة له — عمل اخلاقى ، ان الخيانة تزعزع ايمان عطيل بعالمه الاخلاقى. وهو لكى ينقذ هذا العالم ، يقتلها ، ويعود اليه ايمانه ، حين تتكشف له الحقيقة ، قبل ان يقدم على قتل نفسه .

وتعد التراجيديا التالية « الملك لير » والتى كتبها بين عامى ١٦٠٥ و١٦٠٦ من أعظم ما كتب . وتدور حول قصة فولكلورية، عالجها كثيرون مثل شكسبير . غير انه قرنها بقصة اخرى مستمدة من مصدر آخر . وتسير القصتان في مسرحية شكسبير ، جنبا الى جنب ، احداهما رئيسية ، وهى قصة الملك لير ، الذى قسم مملكته بين ابنتين عاقتين ظانا أنهما تكنان له حبا أكبر من حب ابنته الثالثة « كورديليا » له . ولا يعرف حقيقة الابنتين الا بعد أن تستأثرا بالملك ، وتسعى كل منهما للخلاص منه .

ويهيم على وجهه بلا مأوى ، ويفقد عقله ، غير انه في هذه الفترة من حياته يعرف ما لم يكن يعرفه من قبل . يعرف انه كان انانيا ، وانه حينما اراد أن يستمع الى بناته الثلاث، وهن يتنافسن في اظهار حبهن له ، لم يكن يخدع الا نفسه . وانه وهب المملكة لمنافقتين وحرم ابنته الثالثة التى تكن له الحب كله من حقها . يتحقق لير من هذا كله بعد ان يفقد عقله .

اما القصة الثانوية التى تشتبك تفاصيلها مع تفاصيل قصة الملك الذى اعماه كبرياؤه وغروره عن أن يرى الحقيقة ، فهى قصة جلوستر الذى يوهم ابنه غير الشرعى ، بأن ابنه الشرعى يتآمر ضده ، ويصدق جلوستر وشاية الابن غير الشرعى ، ادموند .

وهنا يعود شكسبير الى موضوع العلاقة بين البراءة ، والشر . اذ ان براءة الابن الثانى ، ادجار تجعله عاجزا عن أن يفهم نوايا اخيه الشريرة ، فيصدق كلامه ، وحينئذ يبدأ عذاب الاب والابن ، ويتعاون الابن الشرير مع الاعداء ضد أبيه ، فيهينونه ويفقأون عينيه ، ولا يعرف الاب حقيقة ابنه الا بعد أن يصبح أعمى .

وهكذا تسير القصتان جنبا الى جنب : قصة انسان لايفهم الا بعد أن يفقد عقله ، وآخر لا يرى الحقيقة الا بعد أن يفقد بصره . كل من القصتين تشرح الاخرى وتلقى الضوء على أحداثها : الاولى عن عمى البصيرة ، والثانية عن البصر .

فقول جلوستر : « لقد أبصرت حينما فقدت عينى » يشرح لنا موقف لير الذى فهم الحقيقة — او رآها — حينما فقد عقلا سقيما ، تعود على ما هو غير طبيعى . فهو حين يطرد من قصره ، ويصبح بلا مأوى ، يقاسى ما يقاسى الآخرون ، ويتألم مثلهم — ثم لهم ، اى أنه يصبح انسانا طبيعيا — ويعلمه العذاب ما لم يكن يعرف ، فيصهره ويجعل منه انسانا .

تدور هذه التراجيديا في جو من المتناقضات ، والتناقض في الموضوع ، أو المضمون ، يقابله تناقض في الشكل ، فتتابع الاحداث يوحى الى المتفرج بمشاعر متناقضة فهو لا يعرف ايدينه أم يبرئه ؟

والتناقض بين العقل والجنون ، بين المعرفة والجهل ، بين الادراك وعدم الادراك ، وبين البصر والعمى يقابلنا في كل منظر، ويجعلنا نفكر قبل أن نلقى بالاحكام على المسئول عن أخطاء الآخرين .

ان لير وجلوستر مسئولان عما حدث لهما ، ومادام اللوم يقع على الجميع ، فمن المضحك ان يدين انسان آخر ، وتتردد

هذه الفكرة فى احاديث لير ، بعد ان يفقد عقله ، فهـو فى الفصل الرابع « المنظر الثالث » يهزأ بالقاضى الذى يدين ، وهكذا يعرض شكسبير للمواقف فى هذه التراجيديا ، وكانمـا يخبرنا بان العالم بمثله واخلاقياته اكثر تعقيدا وتناقضا مما نتصور .

ويكتب شكسبير بعد ذلك مسرحية « ماكبث » فى ١٦٠٦ ، ويستمد فكرتها من كتاب « هولينشد » عن تاريخ اسكتلندا . فياخذ قصتين ، تدور الاولى حول مقتل الملك وفى الثانيـة حول حياة ماكبث . ويصنع من القصتين تراجيديا محكمـة البناء ، يصور شخصية البطل فيها تصويرا عميقا ، يدل على فهم ووعى بالنفس البشرية . ويلجا شكسبير كالعـادة ، الى الصورة الشعرية الفنية بالايحاءات حين يستعرض لنا ماكبث وتطوره ، فنحن نراه فى أول المسرحية بطلا ، شجاعا ، مخلصا . وبعد ذلك يعرض شكسبير ما يدور فى مكنون العقل الباطن ، مستعينا بالساحرات . ويخلب ما تقوله الساحرات لب زوجة ماكبث ، فهى مثل زوجها تتمنى التاج ، رمز الطموح اللانهائى وتحرض على ان يقتل الملك ، ويتهيب الموقف اولا ، ولكنـه يرتكب الجريمة ، ويشعران فى الحال بهول ما فعلا . ويبـدا عذاب الضمير ، ويبدع شكسبير فى تصويره .

وتحاول الزوجة أن تشـد من ازر زوجها ، ولكنها تياس اذ تجده يتبع الجريمة بجريمة اخرى ، تنتحر . ويعطى الياس ماكبث عزيمة يواجه بها الحياة التى خلت من المعنى ومن الامل . لقد خدعته الحياة ، وخدع نفسه .. ويتضاءل اخلاقيا ، غير انه يواجه ماساته بجلد يرفعه الى مصاف الابطال .

وليس ماكبث انسانا متوحشا ، لا أخلاق له . بل هـو حساس ، يدفعه طموحه لان يرتكب ما يعرف انه جريمة ، ويكمن المعنى التراجيدى فى اكتشافه ان طموحه هذا لا معنى له .

وحين يبدأ شكسبير ، بعد ذلك ، فى كتابة « انطونيـو وكليوباترا » يكون قد وصل الى قمة فنه ، سواء كان ذلك فى البناء الدرامى ، أو السيطرة على اللغة ، وجعلها اداة طيعة للتعبير عن ادق المشاعر ، او خلق الشخصيات ، ان الصراع الذى يعتمل فى نفس بطل هذه المأساة هو صراع بين الاخلاص لروما ، والاخلاص او الحب لكليوباترا ، ويحدد هذا الصراع أو هذا التنازع بين قوتين ، التوازن فى المسرحيـة . وتدور الاحداث بين مصر وروما ، ويحدث الانتقال من مكان الى آخر فى يسر ، كما يساعد ايضا على ابراز ذلك التوازن اوالتناقض بين القوتين تتنازعان انطونيو : الواجب والحب .

فهو حين يسمع مثلا ان زوجته ماتت ، وان الحرب تهدد وطنه يثور على القيود التى تاسره ، ويهـرع الى روما ، وهناك يتزوج « اوكتافيا » شـقيقة القيصر ، ولكنه لا يحتمل البعد عن كليوباترا فيعـود الى مصر ، متنقلا من حياة الى حياة أخرى مناقضة لها .

والتناقض بين الحياتين يتمثل فى التناقض بين المرأتين .. فبينما ترمز أوكتافيا الى جفاف وبرودة حياة الواجب ، ترمز كليوباترا الى سحر الحب وغموضه ، والشرق يرتبط فى ذهن الغربيين بالدفء والعاطفة .

ولهروب انطونيو من العالم الاول الى العالم الثانى مغزى واضح فبعـودته الى مصر تتم القطيعة بينه وبين زوجته ، او بينه وبين نداء الواجب . ويتدهور البطل نفسيا فى نهاية المسرحية ، وعسكريا ايضا ، اذ ينهزم امام أوكتافيوس القائد الواثق من نفسه الذى جاء لينتقم . ويظن ان كليوباترا قد خانته ، وتخشى ثورته فترسل اليه من يخبـره ــ كذبا ــ بانتحارها ، ويعرف انطونيو ان النهاية قد بدات ، وان خيـر ما يفعل هو ان يتبع كليوباترا الى قبرها . والانتحار هـو وسيلة الرومان الى الخلاص ، وهو حين يلفظ انفاسه الاخيرة بين ذراعى كليوباترا يفخر بأنه يموت كما يموت الابطال ، ولا يحنى راسه فى جبن لمواطنه اوكتافيوس .

وتبكيه كليوباترا ، وهى اذ تندبه ترتفع بهذه العاطفة التى سيطرت عليهما ، وتعرف أن عالمها قد تحطم . لم يعد انطونيو ــ وقد ذبل اكليل الغار ــ الا كغيره . وهى أيضا ، امرأة كغيرها من النساء ــ امراة عادية تصبح مشكلتها محـاولة انقاذ ما يمكن انقاذه ، فهى تحاول أن تعرف أولا ماذا يريـد اوكتافيوس بها . ونحن نراها فى المرحلة الاخيرة من المسرحية وقد سيطر عليها حب استطلاعها هذا ، الذى يفقدها الكثير من عزة نفسـها ، وتعرف من « دولابيللا » ان القيصر ينوى اصطحابها الى روما حيث يعرضها هناك .

وهنا .. هنا فقط ، تجد الشجاعة الكافية التى تجعلهـا تحذو حذو انطونيو ، فالحياة بدونه مستحيلة .

وهكذا لا يرتفع شكسبير بكليوباترا الى مصاف التراجيديا الا فى نهاية المسرحية حين تقتل نفسها بيدها . وهى تستعيد بانتحارها هذا كبرياءها وعزة نفسها ،وقد كادت تفقـدهما بعدموت انطونيو ، وتقبل على الموت بشجاعة لا تعرف الرهبـة او الخوف ، بل ان حديثها وهى تعانى سكرات الموت يتفق وطبيعتها الحسية ، فالفكرة الاخيرة التى تراودها هى انه يجب عليها ان تموت قبل تشارميان حتى لا تسبقها هذه الى العالم الآخر فتقبل انطونيو قبلها .

وحين ياتى قيصر يطالعه ذلك المنظر المهيب الذى تنتهى به هذه المأساة : منظر الملكة تحيط بها وصيفتاها وقد فارقتهن الحياة .

تشترك هذه التراجيديات فى ملامحها الرئيسية ، اذ تدور كلها حول أبطال يحتلون مكانة رفيعة فى المجتمع ، فهم اما ملوك او امراء ، حكام او قواد ، أو ينتمون الى اسر كبيرة .

وقد كان القدامى يعتقدون أن ماساة انسان عظيم اكثـر تأثيرا على الجمهور من ماساة انسان عادى ، اذ انها كثيـرا ما تقرر مصير شعب باكمله أو امبراطورية ..

وهى فى الوقت نفسه تبين ضعف الانسان ، مهما أوتى من ضروب أمام القدر .

كما نلاحظ ان السبب الحقيقى خلف مآسى هؤلاء الابطال ليس هو مصيبة تحل بهم ،خارجة عن ارادتهم ، فمثـل هذه المصائب لا تصنع التراجيديات ، بل هو نقطـة ضعف فى شخصيـاتهم تدفعهم الى ارتكاب خطأ ما يودى بهم الى الهلاك .

وشكسبير اذ يصور لنا ماساة بطلما ،فهو يعرض للانسانية جمعاء ، فلقد كان تصوير الحياة هو غايته الاولى والاخيرة .. وهو يخبرها ، على لسان هاملت ، بأن هدف الفن المسرحى ، قديما وحديثا ، كان ولا يزال وضـع المرآة أمام الطبيعـة كى ترى الفضيلة ملامحها ، والرذيلة صورتها ، وكى يرى الزمن نفسه ، ويعرف قدره » .

ويتجدد الإنجاز .!

مـــع صــــدور الجـــزء الخامس يمكن أن نلمح انتظام مسيرة (**جذور**) إلى جـــانب شـــقيقتها الكبرى (**علامات**) التي صدرت قبل عشـــرة أعـــوام وإصـــدارات الـــنادي الأخر **كالراوي وعبقر ونوافذ**.

ومـــن نافـــلة القـــول الإشارة إلى أهمية ما تشتمل عليه تلك الإصدارات التي تتواتر بما يقدمه الباحثـــون والمبدعون عـــبر الوطن العـــربي ، وهو الأمر الذي يشعرنا بواجب الاستمرار ، ويفرض على قرائنا حركة التواصل والمشاركة في هذه الإصدارات المختلفة .!

من جانب آخر ، يمكننا أن نتأمل في هذه الأبحاث النقدية التي جمعـــتها (**جذور**) منذ الجزء الأول لتشكل عقدها الخـــاص بها الذي ازدانـــت بـــه ، وهو عقد واسطته التراث العربي الذي انطلقت منه وعبره تلك الأبحاث واستلهمته في تناولها النقدي .

استنطقت تلك الدراســـات تراثنا برؤى حديثة وأســـاليب جديـــدة تكشف عما هو مخبوء ، وتفيض نظـــرات تميل إلى الدقـــة واستنبات تفاصيل لا يتمكن منها ســـوى من امتلك الرؤيـــة والأداة

النقدية ، ما أدى إلى جعل قراءة الموروث قراءات مختلفة عبر .. أربعة أعداد سابقة ، وأوشك أن يمثل مفصلاً مهماً في اللحظة الراهنة .

ويـــأتي هذا الجزء الخامس ليكمل مسيرة تلك الرؤى المتعددة التي جمعها تموضعها حول موروثنا الثقافي العربي ، إذ حوى هذا الجزء دراسات وقراءات في نصوص شعراء كأبي فراس وأبي تمام والمعري . وقـــراءات أخر في نصوص نقدية للجرجاني والمرزباني وغيرهما ، كما حوى هذا الجـــزء قراءات في مفاهيم نقدية كالتحيز اللغـــوي ودور المتـــلقي ومصطلحات الموشحات ، ولم يمنع هذا اشتمال الجـــزء على رؤى شمولية تناولت التراث الشعري العربي والحضارة الإسلامية .

معجب العدواني



شعر: سعيد الخانمي

يا غريب الروح يا ابن غد
يا سليل الحب والكمد
يا مطيلا من تعتبه
عد عن بلواك وابتعد
تعبت عيناك من سهر
تعب المخمور من جهد
يا غريب الروح ، شهقته
شهقة المشتاق في البعد
كنت ذاك الحلو نبرته
نبرة المجوج بالشهد
كنت ميالا على ثقة
تدري ما ليس في خلد
واخول « البدر » يؤنسه
ان توافيه على صدد

★ ★ ★

يا غريب الروح لو سنحت
فرصة الوى ولم يعد
لم تكن خيرت في عمر
أنت فيه جد منفرد
انت فيه وحشة ودم
واحتراق بانتظار غد

★ ★ ★

يا غريب الروح حصته
انه في الصيد لم يصد
انه اذ فاز اغربة
مال عن فوز ولم يرد
انه والناس تعرفه
عبقري الروح والجسد
انت لو شئت استويت طبقا
مغريات العيش ، ذا قدد
واراجيح لك اتسقت
سقطت في هوة « الابد »
ومنى غناء وارفة
عاث فيها مخلب البرد
ورؤى الاحلام عارية
ملت عن شلالها الخضد
انت — والايام في صبب —
يا غريب الروح ، في صعد
زد مطارا عن توافههم
وعن اللذات طر وزد
وارتفع ما شئت عن رغد
انت لم تفطر على الرغد
وبرغم المجد سوف ترى
قبلة للمجد يوم غد

فلسطين

مشارف
العدد رقم 20
1 أبريل 2003

يمنى العيد وحديث الشكل الذي يبحث عن موقع

حاورتها: فاطمة المحسن

يمنى العيد تبرز بين مَنْ كتب النقد في لبنان، علامة مميزة. حازت على إعجاب القارئ بمثابرتها على الجمع بين التنظير والتطبيق، عبر مسعى تحديد مواقع البحث التي تتبنّاها. وضمن محاولتها إعادة قراءة المصطلحات المتداولة، كانت تطمح إلى تحاور غربة المصطلح وتعيّنه، بالشرح والاستزادة وإعادة التركيب والترتيب، كي تجد القدرة على التحرك في أفق يخص قارئها. الطابع الأكاديمي في كتابتها لا يقف حاجزاً أمام أدبية مادتها وجاذبية قولها ومرونة لغتها. ومع تبدّل مواقفها، بقيت على تواصل مع ما تشكّل في البداية منطلق تكوينها الفكري. فهي تبحث في النص عن قيمة إنسانية تتلمس صيغة تنطلق منها وتعود إليها.

في كل مرة ألتقيها، أرى الحديقة التي تدير بها أفكارها كما تدير الأم شؤون بيتها، بحرص ومن دون ادّعاء أو غرور. تقدم أبنيها إلى المجتمعات الأدبية حيث تلج باب النقد برحابة الأفق الذي تفتحه لها، مثلما تحرص على أن تكون ربة بيت وأستاذة جيل من اللبنانيين الذين لم يدركوا يوماً أن معلمتهم هي نفسها الناقدة يمنى العيد. وتلك مفارقة طريفة من مفارقات حياتها التي تعيش فيها بشخصيتين واسمين مختلفين: إسم للبيت والتدريس، وآخر للكتابة.

في مؤتمر المرأة الذي عقد في القاهرة، أكتوبر الماضي، حاورتُ يمنى العيد حول بعض القضايا التي شغلتني فيما كتبته أو اتخذته منطلقاً للتعبير عن مواقفها النقدية. وكان سؤالي الأول عن سر الاسم الذي اتخذته بديلاً عن اسمها الحقيقي، وهل ترتّبت عن هذا الازدواج نتائج نفسية ومزاجية؟

بداية أقول إنني لا أهتم بهذا الأمر، فأنا أعتبر هذه القضية جدُّ ثانوية. الأساس هو علاقتي بالحياة وبالناس وعلاقتي بالكتابة. أن تأتي الكتابة تحت هذا الاسم أو ذاك لا يعني لي ما يمكن أن يعني للآخرين. الاسم هو صلة تعريف بالشخص، وعندما لا يحيل هذا الاسم على الشخص الذي هو أنا، فمعناه انني أتحول الى مجهول، وكان هذا الأمر مبعث ارتياحي

<< يمنى العيد / فاطمة المحسن. عدسة: صموئيل شمعون

بهذا الشكل أو ذاك. غير أن هناك أسباباً موضوعية جعلتني أستعير هذا الاسم، وقصته بدأت مع القانون اللبناني الذي يمنع الموظفين من النشر إلا بإذن من الرئيس المباشر في العمل، وهنا يتحكم مزاجه فيما يكتبه المرء، فإن كان متساهلاً تمضي الأمور ببساطة وإن كان العكس سيضع العراقيل. هذا القانون أهمل خلال الحرب، ولكني بقيت محافظة على إسمي الذي اخترته للنشر. بعد التفكير أقول إنني أحببته لأنه وفّر لي حرية كي أظل بعيدة عمّن أكتب عنهم، ليس فقط بعيدة، بل غائبة عن الذي أكتبه، غياب شخصي عن كتابتي يحررني من مجاملة الأصدقاء عند الكتابة عن نتاجاتهم.

هل هذا يعني أن الأصدقاء، أيضاً، كانوا يجهلون اسمك الآخر؟

حتى أهلي لم يكونوا على معرفة بيمنى العيد، إلا عندما أخذت «جائزة العويس» وشاهدني الناس على شاشة التلفزيون. وعندما احتفل أهل مدينتي صيدا بالمناسبة، احتجّ بعضهم على المسرح، لم يعرف طلابي الذين كانوا يستعينون بكتبي أنني أنا الشخص الذي يكتبون عنه. كان يصعب على الناس إقامة علاقة بيني أنا كما في ذاكرتهم وعلى لسانهم وبين هذا الاسم الجديد في كل ما يعني: كاتبة وعندها مؤلفات ونالت جائزة، واستضافتها جامعات بصفة أستاذة مشاركة، وحضرت مؤتمرات. دهشة الاكتشاف أحدثت بعض الغربة بينهم وبين شخصي.

في المحصلة أنا ألفت هذا الاسم، وهو أشعرني بثراء شخصيتي: أنا في البيت مع الزوج والأولاد وأهلي لي وجه، وأنا مع الكتابة وعالمها لي شخصية أخرى.

لنتعرف، إذن، على شخصك المجهول، بدايتك مع الكتابة، المناخ الذي وفّر لك فرصة الانطلاق والاستمرارية. أسباب اختيارك النقد؟

بدأت الكتابة ولم أكن أتوقع أن بمقدوري الاستمرار أو تحقيق نجاح. كنت متزوجة وأعمل وأنجب. كنت أشعر بشيء من الانجذاب المتعدد في اتجاهاته: أنا منجذبة إلى عملي، إلى بيتي وأولادي، وأنا أيضاً منجذبة إلى الكتابة. تركت الأمور تجري كما هي، مع أنني كنت أحمل هاجساً صامتاً يسكن أعماقي ويدور حول فكرة أن نجاحي في الحياة العامة لا يحقق شعوري بذاتي. أحد أسباب هذه المشاعر يعود إلى وضعي العائلي، مدينتي وأهل بيتي، فأنا من عائلة كل أفرادها يعملون في التجارة ولا تكترث بالثقافة. لا أذكر أن هناك جريدة

246

دخلت بيتنا، وخاصة ذلك الزمن في صيدا. كانت المدارس مصدر الثقافة الوحيد، حيث تتوفر بعض الكتب أو تعقد الندوات. الكتب التي قرأتها في صغري، كنت أستعيرها من المدرسة أو الأصدقاء. تجربة الأديبات قبلي كانت مختلفة: زهرة الحر، التي هي من الجيل الذي يسبقني، قرأت في مكتبة والدها. زينب فواز، التي ظهرت في بداية القرن، تثقفت في بيتها. بيتنا لم يوفّر هذا الشرط. والدي كان معلم مدرسة ثم انتقل إلى التجارة، ووالدتي شبه أمية. عندما تعلمت في مدرسة «المقاصد» لم تكن هناك مدرسة تكميلية، فذهبت إلى مدرسة الراهبات في بيروت كي أكمل تعليمي.

تعرفت على الثقافة والأدب خلال وجودي في الجامعة اللبنانية (دار المعلمين العالية). وفّرت الحياة الجامعية لي جو الانفتاح على الثقافة والمعرفة والأدب والنقاش والاختلاط. منتصف الخمسينيات كنّا رابع جيل في هذه الجامعة. ارتبطت بعلاقة مع زوجي الذي كان من المهتمين بالثقافة، وكان يسبقني بسنوات دراسية. بيروت كانت تعجُّ بالنشاطات، فوجدنا أنفسنا في غمرة الاهتمامات السياسية والفكرية والأدبية. أتت السياسة ضمن النضالات الوطنية والنشاطات الثقافية، وكانت دوافعي للاهتمام بالنشاط السياسي، دوافع إنسانية.

هل تسرّب ماضيك السياسي إلى وجهة نظرك في الأدب بهذا الشكل أو ذاك؟

لم أستطع الخروج من الواقع في وعيي، فصورة الناس المسحوقين الذين يعانون القهر والمظالم كانت من أهم الأسباب التي جعلتني على مقربة من الأفكار التي أصبحت جزءاً من تصوراتي عن العالم، وما زالت راسخة في نظرتي إلى الأدب. هذه الأفكار تأخذ بعين الاعتبار القيمة الإنسانية لكل ما يكتب، لا أستطيع أن أقبل أدبًا ينحاز لمسألة جد ذاتية أو لا تكون ذاتيته مفتوحة على فضاء أوسع منها، فضاء اجتماعي انساني غير شخصي. دخلت السياسة من هذا الموقع.

أخطأوا باتهامي بالبنيوية

هل حاولت التعامل مع المفاهيم وفق نظرية اشتبكت مع توجهك النقدي؟

الأدب ليس قولاً مباشراً، الأدب فن ينهض بشكله وإلاّ ما كانت الرواية رواية والشعر شعراً.

وهذا قادني إلى السؤال التالي: ما هو الشكل، وما هي مسالة الشكل، هل هي مسالة شكلية، وهل الشكل شكلي ولماذا نهتم به؟ اقول: إذا لم نتعامل مع الشكل ونقتصر على المضمون نكون قد انحدرنا بالجانب الفني، وفي الوقت نفسه لا نريد ان تتحول المسالة الفنية إلى شكلية. عندما طرحت هذه المسالة توصلت إلى القول بان الشكل دال وان الدلالة قائمة في بنية الشكل، اي في السياقات الادبية، في التراكيب، في توظيف التقنيات توظيفاً يخدم المقاصد التي يحملها، لان من مهمة التقنيات الموظفة لقول المقاصد، الإمتاع الجمالي. لا يمكن ان نقرا عملاً من دون أن يمتعنا، وكي يمتع العمل فعليه أن يملك جاذبية خاصة، اي ينبغي أن يحقق متعة مصدرها الاول أسلوب معين، طريقة معينة تتعلق باللغة، بالبناء، وبمسائل يفترضها كل نوع من انواع الادب.

انت تنطلقين، إذن، من قضية الامتاع الذي هو عامل الجذب الاول، وهذا الإمتاع يكمن في الشكل الذي ينبغي ان يتلبّس مضموناً؟

لقد سعيت الى التحرر من هذه اللغة. بإمكان الادب ان يخدم قضايا إنسانية كبرى دون أن يكون عملاً إيديولوجيا. كيف أتوصل إلى هذه المعادلة بدون ان اقع في ثنائية الشكل والمضمون التي وقع فيها أدباء بداية القرن. توصلنا إلى مقولة إنّ الشكل دال، الشكل سياقات، الشكل بناء. اتهموني بالبنيوية وكان خطأ فادحاً، حاولت أن استفيد من البنيوية التي تقول إن العمل بنية ولكنها لا تعادل مجموع عناصرها. لناخذ الرواية مثلاً التي تحوي شخصيات ومكاناً وزماناً وراوياً، ولكن العمل عندما يبنى لا يساوي مجموع هذه العناصر، فهو اصبح شيئاً آخر. وهو إما ان يكون جميلاً أو اقلّ جمالاً. كيف يحدث هذا؟. هذا المؤلف بنى بكيفية ما، هذه الكيفية لا تكون على حساب مضمون معيّن، هي عملية بناء، فيما هي تبني تولد الدلالات التي تصب في معنى او تصب في معنى عميق او تتمحور حول معنى عميق، مثل قضية تحرر المراة او قضية قمع الانسان، قضية التسلّط. العمل يدور ويتشكل على لسان الراوي او في اختيار المكان، او في قول الراوي. هذا كله يجعلنا نستنتج أن المؤلف على حق في القضية التي يطرحها.

قد يكتب الكاتب رواية عظيمة ولكن تشي بروح شريرة، هل يمكن للادب ان ينجح من دون أن يعبر عن قضية إنسانية؟

نعم، قد ينجح ، ولكن هنا يأتي دور الناقد، كي يكشف الكذب . قد يأتي أحد الاسرائيليين ليكتب عن الهولكوست عملاً جميلاً، ليس بمقدوري أن أنفي عنه إنسانيته، ولكن حين يريد أن يصور القضية الفلسطينية على نحو مزيّف ليقول إنهم دخلوا فلسطين ووجدوها أرضاً بلا بشر، هنا يأتي دور النقد في الربط بين العمل ومرجعياته التاريخية، والاجتماعية، لأن العمل الأدبي لا يقوم بذاته بل هو قائم بعلاقاته . قد ينجح فنيًا، ولكن المتعة قائمة بين القارئ والعمل، وينبغي ان يكون للقارئ القدرة على تأويل العمل و كشفه كي يرى المخفي فيه، ترتبط المتعة بالمعرفة ولا بدّ من التبصُّر في العلاقة القائمة بين الأدبي والمرجعي وكشف مدى صدقها .

لماذا تفترض ان القراء متساوون ؟

أنا معك، القراء غير متساوين ، وهنا يأتي دور الناقد الذي ينبغي أن يدين العمل من حيث علاقته بمرجعياته .

249

أية مرجعيات تقصد بها تحديداً ؟

المرجعيات التي تحضر في العمل، لو كان هذا العمل يحكي عن القضية الفلسطينية فينبغي ان يكون للناقد معرفة بهذه القضية، لا أقبل أن أكون متلقية للعمل الأدبي، ينبغي ان تكون لي معرفة بمصادر قوله .

الجماليات متغيِّرة

هذه هي المشكلة الكبيرة في القراءة، وهذا هو المطب الكبير في النقد العربي، الذي يضطرنا للعودة إلى ما بدأنا منه، أي الشكل والمضمون . نحن نقول إن العمل الأدبي ينبغي ان يتفق مع ما نفكر به . نحن كعرب لدينا تصوراً عن القضية الفلسطينية ونعتقد أننا على حق، ونحن فعلاً على حق، ولكن ليس لنا حق في ان نسحب وعينا حول هذه القضية على قارئ أوروبي مثلاً .

هذه القضية لا تتعلق بوعينا، عندما نتحدث عن عمل يخص الشعب الفلسطيني وهل

كان في هذه الأرض عندما احتُلّت، إذا شوهت هذه الحقيقة في العمل لا تعود له قيمة.

لنفترض أنك شاهدت مسرحية أو قرأت كتاباً من دون أن تتوفّر لديك معرفة أو مرجعيات كما أسميتها حول هذا العمل، هل لك في هذه الحالة الحق في الحكم على قيمة هذا العمل جمالياً؟

لي الحق، ولكن ضمن مناهج النقد ينبغي أن يكون لي موقف. فإذا كنت أنت أسيرة ما يقوله النص تستطيعين أن تقولي ما ترغبين، ولكني أرفض أن أكون أسيرة النص. أنا أعتبر أن القارئ ينبغي أن يكون على درجة من المعرفة بالأشياء.

المعرفة تعني الوعي المسبق؟

ليس الوعي المسبق، الوعي بالمرجعيات، بالتاريخ. إن أهملت المعرفة، بماذا أستعين كي أناقش هذا العمل. على ماذا أستند في نقاشي؟

على المضمون؟

كلا، سوف أقتصر عند غياب المعرفة على الجماليات، والجماليات متغيّرة. الجمالية في الرواية الواقعية كانت تقوم على بطل وواقع، والبطل كان ينتصر في النهاية. وعندما أناقش العمل الروائي إستناداً إلى المعرفة بالواقع التاريخي، أقول إن هذا الواقع لا يسمح بانتصار البطل، لأنني أعتبر الواقع مرجعاً، فأنت أيها الروائي تدخلني في الوهم، تدخلني في التمنيات، تدخلني في الأيديولوجيا. قد يقبل الناقد هذه الجمالية، مثلما يجري بين المشاهد والأفلام أو المسرحيات التي يحضرها، قد يحدث نوع من التواطؤ بين القارئ والنص على مستوى الجمالية، ولكن القارئ عندما يتحول ناقداً يستطيع العودة إلى المرجعيات.

عندما نتحدث عن مرجعيات إنسانية، نكون قد دخلنا في ما أعتبره تواطؤاً بامتياز بين قارئ جاهز ونص يشبهه. هذا هو عين التواطؤ. أنا قد أُعجب بكاتب ينطوي قوله على مقادير من الشر، لماذا؟

في غياب المعرفة قد نتواطأ مع الشر لأننا قد لا نراه كذلك.

هذا اتهام، ولكن دعيني أشرح: في يوم ما قد يقولون عن مشهد جنسي: هذا مقرف مبتذل، في الحياة وليس فقط في الأدب، وفي يوم ما يقولون هذا في منتهى الجمال، هذه هي الحياة هذه هي شهوتها وعنفوانها. إذن، هذه قيم تختلف، من مرحلة إلى أخرى فلماذا نسحبها على النقد؟

أنا ضد توحيدها. لماذا تكون واحدة. لماذا تريدين توحيدها. لندع للقارئ حرية القراءة ولنمارس نقداً يضيء الحقائق.

لكنك قلت إن عليّ أن أدلّ القارئ.

دعينا نميّز بين قيم تتعلق بالتقاليد والعادات أولاً، وبين قيم تتعلق بمصائر شعوب لها مرجعياتها التاريخية: نحن أعطينا مثلاً القضية الفلسطينية والتشويش عليها جمالياً، إن الجمالية تسقط عندما تعرفين حقيقة المرجع. أما فيما يتعلق بالعادات والتقاليد فهناك مروحة واسعة. في أوروبا ثمة تقاليد مختلفة ومن هنا الاختلاف حول العمل الأدبي وهذا الاختلاف طبيعي، ونرحب به. نحن نقول بتعدد القراءات.

أعتقد أن النقد هو انعكاس لدرجة الحراك الفكري في مكان ما، وبالتالي عندما نستطيع الإيمان بالمطلق أن القيم الانسانية تستطيع أن تخلق الجماليات التي نريدها نحن، وعداها غير قادر على خلق تلك الجماليات، يصبح هذا التصور مفهوماً، وهو مفهوم يتمثل بمصطلحات جمالية نضعها. إنه في النهاية سيحيلنا إلى ذات المنطلقات التي تقول إن النقد هو انعكاس لنسق من الأفكار التي نردد فيها أن الخير يجب أن ينتصر في النهاية، في وقت يكون بمقدورنا العمل على خلخلة تلك التصورات كي ننفذ الى ما هو خارج هذه النمطية، لا أن نوظف المصطلحات لتكريسها.

سأروي لك حادثة تبرهن على قولي وأريد تفسيراً لها ما دمنا نستخدم القضية الفلسطينية: شاهدت مرة مسرحية اسرائيلية في لندن[1]، وكانت في منتهى الجمال، ولكنها تتحدث عن تأسيس إسرائيل. لم أتمالك نفسي وأنا أسمع القاعة تضج بالتصفيق، سوى أن أشتمهم وأنا في مقعدي، وخرجت كمن خسر معركة شخصية. كنت أمتلئ غيظاً، ولكن ليس بمقدوري

ان أكذب على نفسي وأقول إنها مسرحية رديئة او تفتقد الجمال. الذي أحزنني وقتها ان مقدار الشر الذي تحويه قد اخترقني، ونفذ إلى روح لا أملك السيطرة عليها. كيف لك ان تفسري هذه الحالة؟

الرد الوحيد هو أن نبني عملاً فنياً بحقيقة ثانية أمينة للواقع والتاريخ، أدباؤنا مطالبون بالرد. جمال هذا العمل الذي أثار إعجابك هو من قدرته على أن ينتج حقيقته الفنية، أن يوظف كل شيء ليخلق إيهاماً بالحقيقة وهي غير الواقع، وهذه قدرة الفن. العمل ينتج حقيقته على مستوى المتخيَّل كي يوهم بحقيقة غير موجودة. تعرفين، لو كان المشاهد الذي في الصالة يعرف الحقيقة لما صفّق. قد يكون هذا المشاهد مثقفاً ولكن ليس لديه معرفة بالتاريخ وحقيقته.

الذي أود قوله إنه ليس بالضرورة أن ينسحب الشكل أو يحيل على المضمون في صيرورته وفي تكوينه وفي بنائه. هناك انفصام، هناك شيء من الفصل، إن شئت. كما أن المضامين ومقاصد العمل لا تقرر موقفاً نقدياً.

أنت تفترضين شيئاً أنا لم أقله. أنا قلت إن الشكل يبني بعناصر وسياقات، إلى آخره، ويخلق جماليته. ولكن عندما أعاينه يكون أمامي اتجاهان إما أن أقرأه من داخله وأبقى أسيرة له، أو أقرأه بعلاقة مع ما يُحكى عنه. هذا العمل يحكي عن إسرائيل، أنا عليّ أن أقرأه في ضوء مقاصده السياسية. إذن أنا أستطيع أن أناقشه وأعرّي أفكاره. الرد هو أن نكتب أو نصنع عملاً بحقيقة ثانية. فالفن قد يخلق حقيقته الفنية وهي غير الواقع، وعلينا كي نجابهه، أن ننتج حقيقة معرفية تكشف زيف حقيقته.

التأويل ليس مجرّد تفسير للنصّ

ضمن مسيرتك النقدية، هل توصّلت إلى تصوُّر أو استنتاج بأن ما تكتبينه الآن هو تجاوز لما كتبته في السابق؟

نعم، في كتابي الذي أعتبره بداية عملي النقدي (الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانتيكي في لبنان)، ١٩٧٩، كنت أقوم بنوع من التلمُّس لمنهجية تقرأ العمل من

منطلقه الادبي الفني، وليس من منطلق المضمون. وكنت أفتش على الكيفية التي اقرأ فيها النص كنص ادبي، أي أن ألتمّس ادبية الادب دون ان اغرق في مسألة الشكل او اقتصر على الشكل. في كتابي (في معرفة النص)، ١٩٨٤، خطوت الى البنيوية من دون أن اقع أسيرة مفهومها عن عزل للنص، ولكن استفدت الكثير من استخدامي السياقات والعلاقات، عناصر البناء فيما بينها، وقدرتها على ان تشكّل نظاماً. ثم ذهبت إلى مفهوم الدلالة ثم التأويل واهمية القراءة. كتابي الاخير (فن الرواية العربية) يدور حول التأويل ومفهوم القراءة، لكن دائماً يبقى حق الناقد قائماً في ان لا يقرأ النص ويكون محايداً، مجرد متلقٍ، كي لا يكون محايداً عليه ان يقيم علاقة بين النص ومرجعياته. وهنا أود أن أصحّح ما يقال بان الادب يُكتب من الحياة، والنقد يُكتب من الكتب، لاقول بأن النقد يُقرأ من الكتب والحياة أيضاً. لي الحق كناقدة في ان تكون رؤيتي مختلفة عن رؤية النص للعالم، النقد في نظري حوار وتأويل يستند إلى مفهوم العلاقة البختيني وليس مجرّد شرح. لا أنكر انني استفدت من باختين: إقامة الاشياء في العلاقات. طبعاً التأويل ليس مجرد تفسير للنصّ. قلت إن كل قارئٍ هو ناقد وأريد أن أعود إلى هذه النقطة، مهم أن يكون للناقد منهج يوصله لقارئه نصه على نحو غير مباشر، بتقديم الأدلة والبراهين، الكتابة النقدية هي حاملة لمنهجية فكرية يستفيد منها القارئ في قراءته للنص، وهدفي الأبعد من ذلك أن يصبح كل قارئ ناقداً. تمليك منهجية معينة للقارئ او للطلاب في الجامعة هدفها تحرُّر القارئ من النظرة الجاهزة. صار لدي طريقة في الكتابة تقوم على قراءة المادة النصية من داخلها بشيء من التحليل بالاشارة أو باستنتاج الدلالات التي تقدمها وتقديم البراهين على ما استنتج من معنى. تركيز كبير على ما أسميه إضاءة النص وترك مجال للقارئ في القدرة على الاستنتاج. وهذه الطريقة لا يعود الفضل فيها إلى المناهج النقدية، بل إلى نصوص تكتب مؤخراً، من منطلق انه انا لا أعرف أكثر من الذين أكتب لهم. هناك نصوص روائية عربية الآن، تقدم حكاياتها على أساس المشهدية، الكتابة الروائية في قسم كثير منها لم تعد تنبني على مفهوم البطل وايديولوجيا البطل وقيم البطل وانتصاره أو هزيمته بناء على هذه القيم. الرواية الآن تنبني على تقديم مشاهد وحوارات وسلوكات الناس، وتترك للقارئ فرصة الاستنتاجات ومعرفة ما يجري، اي أنها تقوم على فكرة الكاتب المحايد الذي يتجنب التوصيف وكل ما له علاقة بالاحكام.

الرواية العربية اليوم تستغرق في وصف المشاعر، او تسرف في مونولوجات طويلة، وكأنها موكلة بمهمة تقديم الانطباعات، وتلك الانطباعات في الغالب فائضة ولا هدف منها سوى

إثبات قدرة الروائي على استعراض عضلاته العاطفية أو تقديم مواقف فكرية أو شطارة ثقافية: أين الحياد في هذا المنحى؟

ثمة رواية جديدة تستهدف تقديم معرفة وتسعى للتحرر من الوعظ والإرشاد. أشير على سبيل المثال إلى روايات الياس خوري التي تتكون من حكايات يرويها الناس، كأنها بذلك تقوم فقط بدور الناقل للمرويات الشفوية. وبفضل هذه التقنية استطاعت رواية (باب الشمس) أن تبني ذاكرة تاريخية لحقيقة الخروج الفلسطيني.

كنت مرة عن تجربة تخص تمسكك بالجانب الأكاديمي في أعمالك الأولى واعتمادك على هوامش توضيحية ومراجع تزحم نصك. أين أنت الآن من هذه التجربة؟

لست الآن ضد الأكاديمي في الكتابة شرط أن لا يلغيني، ضايقني في مرحلة معينة إلحاحي على أن أسند كل فكرة أكتبها إلى مرجع أو مفكر أو مؤلف، وهنا لن تجدي مكاناً لنفسك، وهذه المرحلة يكون فيها الناقد عالة، أتى عليَّ يوم شعرت فيه بالاختناق، فتحررت من زحام المراجع من دون أن أهمل معرفتها، وبدأ عندي هاجس يتلخص فيما يلي: هل هناك للمرجع الحي، أي ما نعيشه نحن في مجتمعاتنا، من أثر يصب في مجرى خلق شكل من أشكال التعبير في السرد الروائي، باعتبار الفن الروائي فناً حديثاً ومستعاراً؟. فنحن كعرب لدينا سرد ولكن ليس لدينا رواية، وحين استعرنا تلك التقنيات كان علينا أن نحكي حكايتنا بهذا الوعاء المستعار الجمالي الذي قدر على تطويعه عدد كبير من الروائيين كي يحكي الحكاية العربية، وهذا حصل في الخمسينيات مع الرواية الواقعية. ثم بدأ هذا الوعاء يضيق على الحياة ويحول دون التعبير عن وقائع نعيشها، مال الروائيون إلى التجريب، كسروا القيود، وانفتح النص على التجريد. كنت أسأل في السبعينيات: هل تجد لما نعيشه من أثر في تكوين بنية شكلية فنية تستطيع أن توجد رواية جديدة، ليس بحكم لغتها بل بحكم ما تحكيه، بحكم رؤيتها للعالم والشخصيات ومشاعرها؟ هل بمقدورنا تحقيق إنجاز روائي شبيه بانجاز الرواية في أميركا اللاتينية؟. علماً بأن هذا السؤال لا ينفي تداخل الطرق في كتابة الرواية في العالم. من هنا كان التنظير أو والأكاديمية في كتابتي.

النسوية والنسائية وكتابة المرأة والكتابة النسوية، هل أنت قريبة من هذه الأجواء؟

خرجت مؤخراً بما أسميته ما يقع في الوسط، الـ «بين». أنا غير مؤمنة بمصطلح الأدب النسائي، هناك أدب تكتبه المرأة، وهذا الأدب يمكن أن نبحث عن مميّزات خاصة به، ولكنه لا يختلف عن غيره من حيث الجوهر. غير أن تصنيفه وفق تسمية الأدب النسوي مسألة خطيرة، ذلك لأننا سنربط بين الأدب والقضية البيولوجية، في هذه الحالة نحن نقرُّ بأن الأدب الآخر كله أدب ذكوري. إذا كان من أثر للأنوثة والذكورة في الكتابة، فهي كذلك بما ترتّب عن هذه الأنوثة والذكورة من مواقف اجتماعية وعقائدية وفكرية.

(١) مسرحية «كفار» (قرية) ليهوشوع سوبول - «مشارف».





فاطمة المحسن، ناقدة عراقية تقيم في لندن/ المملكة المتحدة

يوتوبيا الخيال العلمي في الرواية العربية المعاصرة

أ. يوسف الشاروني

«كانت اليوتوبيات في أكثر الأحيان خططا ومشروعات لمجتمعات تعمل بشكل آلي، ومؤسسات ميتة تصورها اقتصاديون وسياسيون وأخلاقيون، لكنها كانت كذلك الأحلام الحية للشعراء». بهذه الجملة تختتم ماريا لويزا برنيري كتابها «المدينة الفاضلة عبر التاريخ».[1]

وحلم الإنسان بالمدينة الفاضلة حلم قديم منذ نشأ اعتقاده في جنة بعد حياته الأرضية مكافأة له على صلاحه في الدنيا، وتعويضا له عما حُرمه من لذات بسبب تقواه أحيانا، أو بسبب وضعه الطبقي المتواضع أحيانا أخرى. وبالمقابل نشأت اليوتوبيا الضد في شكل الجحيم مصيرا للشرير الذي انحرف عن تعاليم الجماعة أثناء حياته الأرضية.

ولعل أفلاطون (٤٢٧ ق.م ـ ٣٥٣ ق.م) كان أول من استدعى اليوتوبيا من العالم الآخر إلى دنيانا في جمهوريته. ومنذ تلك البداية تسلسلت رحلة المدن الفاضلة عبر التاريخ، تعكس كل منها بيئة عصرها، وتتأثر بها سلبا أو إيجابا. ولم يكن حظ تراثنا العربي في هذه الرحلة إلا «آراء أهل المدينة الفاضلة» للفارابي (٢٥٩ ـ ٣٣٩هـ /٨٧٢ و٨٧٣ ـ ٩٥٠ و٩٥١م) والتي كان واضحا فيها تأثره بآراء أفلاطون في جمهوريته. وكان العامل المشترك الذي يجمع هذه اليوتوبيات هو طابع الشمولية وإلغاء الفردية وقهر الحرية في مجتمعات «يفترض أنها مثالية»[2] بمعنى أن المفكر لايدور بخلده لحظة واحدة أن يأخذ رأي سكان مدينته فيما وضع لها من قوانين ونُظم رآى هو ـ من وجهة نظره ـ أن تطبيقها يحقق مثاليتها ، مع أنه بهذا الإلزام الخارجي أوجد في قلب مدينته نقيض

* أديب وناقد من جمهورية مصر العربية.

مايطمع إليه من مثالية. لكن البعض الآخر مثل فرانسوا رابليه (١٤٩٠ ـ ١٥٥٣م) قدم لنا سكان مدينته الفاضلة «دير تيليم » باعتبارهم مواطنين يعيشون احرارا، لاتقيدهم قوانين أو لوائح جميع اليوتوبيات السابقة عليه «لم يطلب منهم في ظل النظام الدقيق الذي يحكم حياتهم سوى مراعاة قاعدة واحدة: افعل ماتشاء»[٣]. مجتمع مثالي نظريا، لكنه لايصمد أيضا عند التطبيق، تماما كما لو كنت تترك للسيارات حرية الحركة في شوارع مدينة دون التزام بقواعد المرور، فالحرية المطلقة فوضى تدمر المجتمع الإنساني، كما أن الشمولية تدمر إنسانية الفرد. وقد كانت «دير تيليم» بداية مبكرة لسلسلة من يوتوبيات تالية راحت تبحث قبل كل شيء عن التحرر من القوانين والحكومات، وبخاصة فيما يتعلق بالعلاقات الجنسية كما نرى في يوتوبيات القرن الثامن عشر، وعلى سبيل المثال عند آمن ديديرو (١٧١٣-١٧٨٤) في «ملحق رحلة بوجانفيي» ١٧٩٦م، فلم يتم طبعه إلا بعد الثورة الفرنسية)، والماركيز دي ساد (١٧٤٠-١٨١٤)، ولهذا حاول مفكر مثل إتيين كابيه (١٧٨٨-١٨٥٦) في «رحلة إلى إيكاريا» أن يوفق بين المساواة والتمتع بدرجة عالية من الاستقلال الشخصي. وقد عاد وليم موريس (١٨٣٤-١٨٩٦م) بعد حوالي نصف قرن ليعلن أن كل إنسان في «أخبار من لامكان» (١٨٩٠م) هو سيد نفسه، وأنه يرفض أن يتنازل عن سلطته لأناس يشرعون القوانين، ويفرضون العقوبات على من لايحترم هذه القوانين. إنه مساو لرفاقه مساواة حقيقية، لا لأنه يتسلم القدر نفسه من المأكل والملبس فقط، بل كذلك لأنه لم يمارس أي سلطة على جاره ولايمارس جاره سلطته عليه[٤].

كذلك لم يدرك مؤسسو هذه المدن «أن خطر حب السلطة يفسد الحكام ويفرق بينهم ويوقع الظلم على الشعوب»[٥]. كما أن معظم الدول اليوتوبية دول سكونية «لايسمح لمواطنيها بأن يناضلوا أو حتى أن يحلموا بيوتوبيا أفضل»[٦].

كما أن بعض اليوتوبيات ألغت نظام الزواج كما فعل أفلاطون في جمهوريته، وبعضهم أبقاه مثلما فعل توماس مور (١٤٧٧ - ١٥٣٥م) في «يوتوبيا»، وبعضهم اتخذ حلا وسطا، وذلك بالإبقاء على المؤسسات الأسرية، وإن عهد إلى الدولة بمهمة تعليم الأطفال.

كذلك فإن البعض كانت مدينته الفاضلة مكانا محدودا من الكرة الأرضية عليها أن تحمي نفسها من جيرانها، وتكون على أهبة الاستعداد للدفاع عن حدودها بجيش من أبنائها على نحو مانجد عند توماس مور في «يوتوبيا»، بينما اتسعت عند البعض الآخر بحيث لم يعد يكفيها من رقعة الأرض أقل من كوكب بأسره، تسوده لغة واحدة، أي أننا

أصبحنا بإزاء كوكب يوتوبي كما حدث عند ويلز (١٨٦٦-١٩٤٦) في «يوتوبيا حديثة» و«بشر كالآلهة». ولعل فرانسيس بيكون (١٥٦١-١٦٢٦) في «اطلنطا الجديدة» كان أول فيلسوف تطلع إلى تجديد المجتمع عن طريق العلم. وكان عبء هذا التجديد قد ألقي في اليوتوبيات السابقة على عاتق التشريع الاجتماعي، أو الإصلاحات الدينية، أو نشر المعرفة، وحتى عندما كان العلم يحتل مكانا مهما كما في «مدينة الشمس» (١٦٠٢) لكامبانيلا (١٥٦٨-١٦٣٩م) أو «مدينة المسيحيين» (١٦١٩م) لفالنتين اندريا (١٥٨٦-١٦٥٤)، لم يكن اختيار الحكام يتم طبقاً لمعرفتهم فحسب، بينما كان العلماء في «أطلنطا الجديدة» سلطة فوق سلطة الملك. فقد كان «فرانسيس بيكون» سياسياً شديد التحمس للعلم، وأطلنطا الجديدة «هي في الواقع حلم تعويضي يتحد فيه العلم والقوة، ويمسكان بزمام أعلى سلطة في الحكم. إنه الحلم بمختبرات هائلة وأعداد كبيرة من المساعدين، وموارد مالية ضخمة»[٧]. فهو يتحدث عن اختراع آلة طائرة قام بها أبو العباس قاسم بن فرناس عام ٨٩٠ م، وتصميم غواصة ليوناردو دافنشي (١٤٥٢-١٥١٩) وآلة تصوير ليون باتيستا البرتي (١٤٠٤-١٤٧٢) في القرن الخامس عشر. ومما يزيد «أطلنطا الجديدة» تشويقا للقارئ الحديث أنها تهتم غاية الاهتمام بالتطبيق العملي - بل الصناعي - للاكتشافات العلمية، كالمنتجات الغذائية البديلة والمواد المصنعة[٨] مثل: التخمير، والتجفيف، وحفظ الأجساد من التلف. وفي أطلنطا الجديدة بيوت للعطور ملحق بها معامل لاختبار الذوق ومبلى للفواكه المحفوظة، حيث تُصنع أنواع الحلوى الجافة والرطبة، وأصناف النبيذ والألبان والحساء، والسَّلطات. وهناك من يسافر إلى الخارج لجلب المراجع ونماذج التجارب العلمية التي تمت في جهات أخرى، بينما آخرون مهمتهم جمع التجارب من الكتب، وغيرهم يجرون تجارب جديدة. ثم هناك من يقوم بتصنيف كل ذلك في عناوين وجداول، واستخلاص الفوائد منها لمنفعة الإنسان.

وقد تأثرت المدن الفاضلة - أو في الواقع المدن التحذيرية - ببروز تيار الخيال العلمي في الأدب الغربي، على نحو ما نجد عند جورج اورويل (١٩٠٣-١٩٥٠) في راويته «١٩٨٤»، وألدوس هكسلي (١٨٩٤-١٩٦٣) في روايته «عالم طريف شجاع»، وقد سبقت ترجمتهما إلى العربية.

ويعتبر لورد ليتون (١٨٠٣-١٨٧٣) في روايته «الجنس القادم» أول من حذر العالم من وجود أمة قوية تعيش في أحشاء الأرض قادرة بفضل قنابلها النووية أن تهزم الشعب الأمريكي متى أرادت، والأخطار الوحيدة التي تهدد هذه الأمة «هي قبل كل شيء تلك

التقلصات الطارئة التي تحدث داخل الأرض، والتنبؤ بها والوقاية منها يحتاجان إلى الحد الأقصى من البراعة، وكذلك الانفجارات النارية والمائية، والأعاصير التي تهب تحت الأرض، والغازات المتسربة»[٩]. ولاينفرد لورد ليتون بالمكان المبتكر فحسب لمدينته الفاضلة، بل إنه أعطى لنفسه حرية ابتكار مواطنين لهم تركيب خاص بهم ، فهم ليسوا فقط أقوى في بنيتهم وأضخم في حجمهم من البشر الذين يعيشون فوق سطح الأرض ، وإنما يملكون كذلك أجنحة تمكنهم من الطيران من النوافذ والرقص في الهواء[١٠].

ويبدو أن روائيينا العرب الذين قدموا لنا أحلامهم اليوتوبية، أو مخاوفهم التي عبروا عنها في اليوتوبيا الضد قد تأثروا بهذا التيار الروائي، أي أن مدنهم يمكن أن تندرج تحت أدب الخيال العلمي، وذلك على نحو ما تجد في أربع من هذه اليوتوبيات في أدبنا العربي المعاصر: سكان العالم الثاني (١٩٧٧) لنهاد شريف (المولود عام ١٩٣٢)، والطوفان الأزرق (١٩٧٦) للأديب المغربي عبدالسلام البقالي (المولود عام ١٩٣٢أيضا)، ثم «هروب إلى الفضاء» (١٩٨١) لحسين قدري (المولود عام ١٩٣٥) ، والسيد من حقل السبانخ (١٩٨٤) لصبري موسى (المولود عام ١٩٣٢).

لكن نهاد شريف في «سكان العالم الثاني» فضل أن تكون مدينته تحت سطح البحر، وكان قد سبقه إلى ذلك قاصنا الشعبي في قصته «عبدالله البري وعبدالله البحري» من قصص ألف ليلة وليلة، حيث نجد مدينة بها قوم نصفهم الأعلى آدمي ونصفهم الأسفل له ذنب كالسمك، وبيوت المدينة مغارات كبار وصغار في الجبال. وكل من أراد أن يصنع له بيتا يذهب إلى ملك المدينة، ويقول له: مرادي أن اتخذ بيتا في المكان الفلاني، فيرسل معه الملك طائفة من السمك يسمون بالنقّارين، وأجرهم شيء معلوم من السمك، ولهم مناقير تفتت الحجر الجلمود، فيأتون إلى الجبل الذي أراده صاحب البيت وينقرون فيه، وصاحب البيت يصطاد لهم السمك حتى تتم المغارة. وكان عبدالله البري في رحلته تحت سطح الماء برفقة صديقه عبدالله البحري قد مرا بمدينة البنات، وهي مدينة ينفي فيها ملك البحر كل بنت يغضب عليها . وشعورهن مثل شعور النساء، لكن لهن أياد وأرجل في بطونهن، وأذناب مثل أذناب السمك. وفي مدينة أخرى وجدوا ذكورا وإناثاً صورتهم مثل صورة البنات. وهم ليسوا ملة واحدة ففيهم المسلمون والنصارى واليهود . ومن يتزوج يكون مهره شيئاً معلوماً من أصناف السمك، فيصطاد قدر ألف أو ألفين أو أكثر أو أقل بحسب الاتفاق. والمسلمون منهم لايطبقون الشريعة، ففي حالة الزنا تنفى البنت إلى مدينة البنات، وإذا كانت حاملا تركوها إلى أن تلد، فإذا ولدت بنتا ينفونها مع أمها

وتسمى زانية بنت زانية، ولاتزال بنتا حتى تموت، وإن كان المولود ذكراً يأخذونه إلى الملك سلطان البحر فيقتله. ولايزال عبدالله البحري يفرج عبدالله البري على ثمانين مدينة. فلما استفسر عما إذا كانت هناك مدائن أخرى في البحر أجابه: وأي شيء رأيته، لوكنت (فرجتك) ألف عام كل يوم على مدينة، وأريتك في كل مدينة ألف أعجوبة، ماأريتك قيراطا من أربعة وعشرين قيراطا من البحر وعجائبه. فأعلن عبدالله البري اكتفاءه بما رأى لأنه سئم أكل السمك الطري ثمانين يوما، وهو الذي يفرشه سكان البحر كما يفرش الإنسان الخيار. وهكذا نجد أن القاص الشعبي اهتم في مدينته القاعية التي ابتكرها بالحاجات الإنسانية الرئيسية الثلاث: الجنس والمسكن والطعام، والتكيف البيولوجي للتركيب الأدمي بالبيئة التي يعيش فيها[11].

وفي «سكان العالم الثاني» نلتقي بمجموعة من العلماء الشبان من مختلف التخصصات والجنسيات يعانون المرارة والأسى لرفضهم الأوضاع السائدة على كوكب الأرض بعد أن أدركوا مدى اتساع الهاوية المخيفة التي يسعى الجنس البشري إلى التردي فيها طواعية وبحمق بالغ في أعماقها. من أجل ذلك تفاهموا، وقد تلاقت أفكارهم وقرروا أن يتخذوا خطوة إيجابية تمنع وقوع الكارثة مستعينين في سبيل تحقيق هدفهم بشتى الوسائل والطرق بما فيها اللجوء إلى العنف. وهكذا كان قرار هؤلاء العلماء الشبان الأول البحث عن مكان سري يختبئون فيه، وكان ثاني قراراتهم تكريس هذا الاختباء بغرض العمل جدياً من أجل خدمة الجنس البشري لإسعاده لا إبادته ، ثم قرار باختيار المقر السري المناسب لاختباء الجماعة، وتزويده بالمعدات والأدوات. وحين اعترض البعض على هذه القرارات تم اتخاذ قرار بغسل أمخاخهم قبل إبعادهم عن المقر. وهكذا نجد أن مدينة القاع تبرر استخدام العنف بأنها تتعامل مع دول تستخدم العنف وأنه «اللغة الوحيدة التي يفهمونها لأنها لغتهم، ومن صنعهم»[12].

ويخفي مدينة القاع وغواصاتها ساتر موجي يطلقون عليه «الجدار الموجي» يتم بتوليد نوع من الإشعاع عالي التردد، يتخلق بوسيلة معقدة، ينطلق في دوائر متتالية من نقطة البث التي تقوم به أجهزة إلكترونية تستخدم فكرة إشعاع الليزر مع بعض التحويرات الجوهرية. وحين تتكون دائرة الجدار الموجي فإنه يستحيل على أجهزة الرادار والسونار وغيرها أن تخترقه بموجاتها مهما حاولت.

ويتكون الجهاز السياسي لمدينة القاع من ثلاثة قطاعات حاكمة: مجلس الحكماء ويتكون من اربعة أفراد يختارون بالانتخاب ليحكموا اربع سنوات، يتولى احدهم رئاسة

المجلس كل عام، وصوته يكون بصوتين عند الاقتراع. ثم المجلس الاستشاري، وهو يلي مجلس الحكماء، وأعضاؤه يختارون أيضا بالانتخاب على أساس أنهم أكثر علماء الجماعة تألقاً وعبقرية. وأخيرا القاعدة التي تتكون من اللجان التنفيذية، وتضم بقية أفراد الجماعة، وتنبثق منها لجان الدفاع والأمن والتموين والتعدين وصيانة مرافق مدينة القاع، وشئون الصحة والطب الوقائي، ولجنة الإمداد بالعلماء، وغيرها من لجان فنية وأخرى اجتماعية . ولعل أهم هذه اللجان وأكثرها فاعلية لجنة الترفيه وشغل أوقات الفراغ[١٢]. ولا تفرقة في مدينة القاع في الدين أو اللون أو الجنس، والقوانين المطبقة مأخوذة عن مصدرين: القانون الفرنسي وأحكام شريعة الدين الإسلامي.

وإذا كان هؤلاء القوم قد عمّروا العالم الثاني ـ عالم المحيطات والبحار ـ فلا مفر إن عاجلا أو آجلا من أن يعمّر غيرهم العالم الثالث (عالم الطبقات العليا). وقد اجتاحت مخيلة الراوي، وهو السيد شادي بديوي حسن الصادق مندوب مصر إلى مدينة القاع، رؤى مبهمة شاهد خلالها مجالات الأرض الثلاثة المفتوحة. وقد عمرتها نماذج متباينة من البشر، فتحت البحر نبتت لهم زعانف بدل الأطراف (مثلما نبتت لأهل عبدالله البحري ذيول)، وفي الأجواء العليا ظهرت لهم أجنحة (مثلما ظهرت الجنس القادم للورد ليتون).

كما شاهد تصميمات وتركيبات دور المدينة وطرق مواصلاتها وزراعاتها ومحتويات حظائرها. وعرف أن علماء مدينة القاع يختطون لأنفسهم شعاراً فحواه «التصغير والتركيز والفعالية سمة المستقبل». كما مرّ بحضانة أطفال قاع البحر. وتربية الأطفال في هذه الحضانة تذكرنا بتنشئة الأطفال في رواية «عالم طريف شجاع» لألدوس هكسلي. فالأساس التربوي في هذه الحضانة يدور حول أقلمة النشء، وتثبيت واقع الحياة في أعماق وجدانهم بتكرار المعلومات أثناء نومهم.

وبمساعدة الحمالة النافثة، وهي جهاز نفث مستقل يثبت على ظهر الفرد ليحمله ويطير به على ارتفاعات. ويستخدم في تخطي البرك والأنهار ودراسة المواقع الصعبة والتنقل لمسافات قريبة. وبمساعدة هذه الحمالة أمكن مشاهدة إحدى الجزر الجديدة.

عمر هذه المدينة القاعية عشرون عاماً، وعدد سكانها ثمانمائة وخمسون منهم ثمانية عشر ولدوا بها. سكانها أرقام لا أسماء لهم أي مُحيت فرديتهم. الغذاء بحري خالص بعضه أقراص ومساحيق.

وإذا كان القاص الشعبي قد اعتقد أنه يكفي أن يطوّر إنسان ما تحت الماء، حيث إن

مجرد تشابه نصفه الأسفل مع نصف السمكة الأسفل يمكّنه من الحياة في قاع البحر (دون التعرض لتطور جهازه التنفسي)، فإن قاص القرن العشرين رأى أنه يكون أكثر منطقية ـ ربما بحكم التطور الحضاري ـ لو أنه طور بناء المكان الذي يعيش فيه الإنسان في قاع البحر بحيث يتأقلم مع الحياة هناك، وهو نفسه مايفعله المشرفون على رحلات الفضاء الآن فيما يتعلق بسفن المسافرين وملابسهم . فهناك أبواب لوقاية مدينة القاع من الزلازل وغرقها بواسطة أجهزة إلكترونية تقودها أعين حرارية حارسة تنتشر في المواطن الحساسة المعرضة للخطر، والأسرّة معلقة حتى لا تتأثر بالهزات الأرضية . كذلك فإن ظروف البناء تحت سطح البحر تتطلب ضرورة تقسيم المباني إلى أجنحة منفصلة يمكن عزلها فورا متى هدد أحدها انهيار مائي. وبدلا من سمك القارين في قصة ألف ليلة وليلة، فإن هناك شرحاً تفصيلياً لطريقة البناء تحت سطح البحر ومقاومة ضغط المياه عليه[١٤]. كذلك هناك محطة تحلية مياه حلزونية التصميم تمتص مياه البحر المالحة وتحللها خلال دورات متباينة، ومحطة خياشيم صناعية تستخلص الأكسجين الضروري لتنفس الإنسان من المياه المالحة مباشرة، ثم محطة بث إشعاعي تعمل بتسليط عالي القدرة من أجهزة الشمس الصناعية لتعويض ضوء الشمس الطبيعي الذي يحرم منه ساكنو القاع.

كذلك تخلو مدينة القاع من نظام المجاري. فالسوائل تعزل ويتم تطهيرها في حين تسحق المواد الصلبة، وتحول إلى سماد يعبأ في أكياس. والنبات بعضه يتحمل ضغط الماء، وبعضه لايتحمل فيزرع في صوبات تصلها مسارات الإشعاع تعويضا عن أشعة الشمس الحقيقية. كما تتمتع حظائر الحيوان بنفس إمكانات الإضاءة والتدفئة والأشعة وأجهزة معالجة الضغط، ويعتمد الإنسان في البيئة القاعية على «التابع الآلي» الذي يتمتع بحاستي البصر والسمع، وفي مقدوره التعرف على نطاق ضيق فيما يصدر إليه من أوامر. وبالمدينة القاعية معامل للتخليق الحيواني والنباتي، وأخرى لاستنباط وتجريب الأطعمة المستحدثة من غرس البحر من أصول معدنية ونباتية وحيوانية، وقاعات بحث ودراسة مظاهر الطبيعة البحرية في القاع والسطح ومقومات إخضاعها والسيطرة عليها[١٥].

وقد أدت المحاولات لأقلمة حياة الإنسان في قاع البحر ـ ولأول مرة في تاريخ اليوتوبيا ـ إلى أن يعلق أحد الحكماء الأربعة الذين يحكمون المدينة قائلاً «ربما أدى استيطان الإنسان لقاع البحْر ـ أو ما يسمى بالفضاء الداخلي ـ إلى ظهور حضارة بحرية

تخالف في تصرفاتها ومظاهرها ما عرف عن كل الحضارات الإنسانية السابقة. وقد يمتد هذا التطور الحضاري إلى تكيّف بيولوجية الإنسان نفسه وليس مجرد مكان إقامته، وذلك على نحو ما تخيل قصاصنا الشعبي وإن كان تخيله ساذجاً يتفق والمستوى الحضاري للبشرية وقتئذ». ويعلق على ذلك أحد حكماء مدينة القاع قائلاً إنها «مسألة غير مطروحة على الأقل في مستقبلنا القريب، أعني بها التوصل إلى إمكانية تنفس الإنسان المياه نفسها بعد إجراء جراحة في رئتيه... وربما فيما بعد تتحول الرئتان إلى نوع من الخياشيم، وتتحور الأطراف إلى ما يجمع بينها وبين الزعانف»[16].

ونلاحظ أنه رغم اختيار هذا المكان السري الذي حرص عليه أهل مدينة القاع، إلا أنهم كانوا شديدي الصلة بسكان ما فوق سطح الأرض. فهم يأملون أن يكون سكنى قاع البحر «مخففا للضغط السكاني على وجه الأرض الذي سيكون حتما قد جاوز أقصى مدى له». معنى هذا أنهم لايكتفون بإقامة مدينتهم وينكفئون على أنفسهم شأن اليوتوبيات الأخرى، بل إنهم يتخذون خطة أبعد حين يحرصون على إجبار بقية دول العالم على الخضوع لما يرون فيه خير البشرية، وقد كان هذا أحد أهداف إقامة مدينتهم. لهذا كانت هذه اليوتوبيا أول يوتوبيا تتخذ لها مكانا متحركا. فقد حاولوا نقل بعض مظاهر حضارتهم القاعية على دفعات إلى منطقة غرب استراليا بهدف تحويل هذه المنطقة الصحراوية إلى نموذج واقعي لإنجازاتهم. وكانت هذه المحاولة الفريدة في تاريخ اليوتوبيا سببا في نهاية فريدة لها. فمعظم اليوتوبيات ابتكرها أصحابها لتبقى، أما سكان مدينتنا القاعية فقد وقعوا ضحية غدر لقوى الشر ـ مع أنه كانت قد سبقت عملية النقل هذه اتفاقية باحترامها ـ فقامت نفاثات مجهولة الهوية بالهجوم على مكان تجمع سكان مدينة القاع المنقولين إلى صحراء استراليا وعلى غواصاتهم التي كانت تنقل آخر أفواجهم، فلم ينج منهم إلا ستة أشخاص كانوا على ظهر جزء من غواصة ـ والغواصة مصممة بحيث تنفصل إلى ثلاث قطع تستطيع كل منها في حالة الخطر التحرك بمفردها ـ وقد نجا بركابه هذا الجزء من الغواصة عائدا بهم إلى مدينة القاع. وهكذا فلئن كان سكان مدينة القاع قد غلبوا على أمرهم هذه المرة، إلا أنه لم يقض عليهم ولا على مدينتهم نهائيا. ومعنى هذا أن نهاية «سكان العالم الثاني» عبرت عن تفاؤل مؤلفها المشوب بالحذر، أو ربما عن تشاؤمه المشوب ببصيص الأمل.

ولئن كان نهاد شريف قد نشر روايته «سكان العالم الثاني» عام ١٩٧٧، وإن كان المفهوم من تاريخ الإهداء أنه كتبها ـ أو انتهى من كتابتها ـ عام ١٩٧٣م، فيبدو أنه في

تلك الفترة نفسها كان أحمد عبدالسلام البقالي (المولود عام ١٩٣٢، وهو العام نفسه المولود فيه نهاد شريف) يكتب روايته «الطوفان الأزرق» التي نشرها عام ١٩٧٦ قبل أن يتسنى لنهاد شريف أن ينشر روايته «سكان العالم الثاني» بعام واحد. ومع أن أحدهما قاهري والآخر مغربي، إلا أن هناك أكثر من وجه من وجوه الشبه بين العملين، مما يؤكد الفرض القائل إن العقول المتشابهة تتلاقى في الظروف المتشابهة. فكلتا الروايتين تبدأ باختفاء مجموعة من العلماء المرموقين في مختلف فروع العلم واحداً بعد الآخر. وتحدد رواية «سكان العالم الثاني» وقوع تلك الحوادث عام ١٩٧٩، أما رواية «الطوفان الأزرق» فلا تحدد تاريخا. ثم يتضح في كل من الروايتين أن هناك تجمعا من العلماء يضم إليه هؤلاء العلماء المختطفين، غير أنهم مايلبثون أن يقتنعوا بالفكرة وينضموا إليها، بل ويتحمسوا لها. إن الدافع لهذا التجمع العلمي هو الثورة على ساسة العالم الذين يهددون وجوده بما يمتلكونه من قوى نووية، لهذا فكروا في الاختفاء بعيدا عن هذه القوى التدميرية ومقاومتها بأساليب عدة من بينها إقامة نواة نموذجية للمجتمع الذي يتطلعون إليه: في رواية «سكان العالم الثاني» اختار العلماء قاع البحر، وفي رواية «الطوفان الأزرق» اختار العلماء منطقة معزولة في الصحراء الغربية الأفريقية أطلقوا عليها «جبل الجودي» وهو اسم الجبل الذي رسا عليه فلك نوح، وذلك للشبه الكبير بين قصتهم وقصة هذا الفلك. فقد هربوا من عالم أوشك على الغرق، هذه المرة في طوفان الإشعاع النووي، وأملهم أن يبقى هذا الجبل جزيرة آمنة داخل طوفان الموت القادم عند اندلاع الحرب الثالثة[١٧].

وقد ابتدعت كلتا الجماعتين وسائلهما حتى لا يمكن معرفة مكانهما: ففي سكان العالم الثاني يحجبون الرؤية بخلق عاصفة صناعية، أما الذي يخفي مدينة القاع وغواصاتها فهو ساتر موجي يطلقون عليه «الجدار الموجي» بينما في رواية «الطوفان الأزرق» يخفون سكانهم بما يطلقون عليه اسم «الأشعة السرابية» التي تجعل الجبل والبحيرة الصناعية من تحته يندمجان في الوادي العميق مثل أي كثيب من ملايين الكثبان الرملية في الصحراء.

بعد هذا تختلف الروايتان، وإن عادتا لتتشابها في النهاية.

ويشغل أكثر من نصف رواية «الطوفان الأزرق» كيفية اختفاء بعض العلماء العالميين في مختلف التخصصات من بينهم العالم الباكستاني الأنثروبولوجي الشاب الدكتور علي نادر وكاتبته ومساعدته وتلميذته الشابة تاج محيي الدين. ولايسمح لنا بدخول جبل الجودي إلا في الجزء الثالث من الرواية عندما يلتقي الدكتور نادر ومساعدته تاج مع

الدكتور هالين ـ الخبير السويدي في مكافحة الإشعاع الذري ـ ويُفهمهما أن اختفاءهما تم بالتعاون مع الطيار والملاح المنتمين للهيئة التي تستضيفهما الآن .

فمنذ بضع وعشرين سنة ـ أي بعد الحرب العالمية الثانية ـ قررت هيئة من العلماء الفرار بمواهبهم وأبحاثهم من أوروبا إلى مكان مجهول يدفنون فيه كنوز إنتاج العقل البشري، فوقع اختيارهم على جبل الجودي وبقي اتصالهم بالعالم الخارجي بطرق معقدة للحصول على المجلدات المهمة والسجلات القيمة والأشرطة الموسيقية والسينمائية التي تسجل حياة الإنسان وذخائر مواهبه. وبالتقدم السريع الذي حدث في العشرين سنة الأخيرة أمكن لعلماء جبل الجودي أن يصبحوا رواد كثير من الميادين التي لم يصل العالم الخارجي فيها إلى تقدم كبير. وكبر المشروع ومعه الهيئة، وتم استقدام عدد كبير من العلماء الرواد في ميادينهم، والفنانين والأدباء والصنّاع المهرة في جميع المهن. وبذلك أصبحوا شركاء في أعظم مشروع ، مشروع الإشراف على تشكيل مستقبل الإنسان، بل على كتابة سفر تكوين جديد، لأن الإنسان أصبح الآن على أبواب طفرة تطور جديد كالتي أخرجته من عصر الحلقة المفقودة إلى عصره البشري. فجبل الجودي ـ شأنه شأن مدينة القاع ـ مجتمع انتقالي، وباكورة تطوّر نحو عالم أفضل.

وقد بنى علماء جبل الجودي عقلا إلكترونيا أطلقوا عليه اسم «معاذ»، لخزن الكنوز البشرية في أصغر مساحة ممكنة، وبالتالي للاطلاع عليها في أسرع مدة ممكنة. ومعاذ هو اختصار الاسم المطول: مجمع العلاقات الإلكترونية الذاتية. وقد أصبحت أحشاؤه تحتوي على مجمل المعرفة البشرية منذ بدأ الإنسان يفكر ويسجل. وبذلك أصبحت للمنظمة ثروة هائلة من الاستشارات التي ينصح بها معاذ، بل إنه أطعم ترجمات حياة علماء الجودي وأسرارهم الشخصية وأحوالهم الصحية، فيتنبأ بأمراضهم قبل أن تصيبهم، ويصف لهم الوقاية قبل العلاج، ويحيط بما يشغل عواطفهم وعقولهم، وينبههم إلى عيوبهم، حتى أصبح الحجة الأولى والعقل المسير للمنظمة. كما أصبح معاذ طبيب نفسه، يكتشف أمراضه ويصحح مايصيب بعض أعضائه من خلل، فيغير قطعه وينتج الجديد منها، ويشحم دواليبه ويزيت أنابيبه. وهكذا أصبح معاذ خارجا عن كل سيطرة خاصة، فسرعة آلياته الهائلة، وقدرته على مزج العلوم المتباعدة التي هضمها، والخروج من خليطها بنتائج مدهشة لا تخطر على عقل عالم من أي ميدان، لكنها جعلته في خدمة الجميع. أما علماء جبل الجودي فيعيشون في مدينة تحت بحيرة صناعية، ولو مسحت حرب ذرية الوجود البشري بكامله لاستطاع ما في قلب هذا الجبل أن يعيد

الحياة من جديد، فهناك وسائل مكافحة الإشعاع، وإرجاع الوظائف الطبيعية إلى النبات، والخصب إلى التربة، والنقاء إلى الماء والهواء. فالإنسانية القادمة ستكون أقدر على تركيز عبقريتها على الحياة بدلا من الخراب والموت. ولكل عالم في جبل الجودي جسم مسطح مزروع تحت جلده عند نهاية جمجمته يربطه بمعاذ لتسجيل جميع وظائف بدنه وذهنه. يسمونه الملاك الحارس، وهو عبارة عن جهاز إرسال في منتهى الدقة يربط صاحبه بمعاذ. فإذا كان هناك خلل أو حركة غير عادية يرسل المخ أمواجاً عن طريق الملاك الحارس إلى معاذ حيث يتم تحليلها في جزء من الثانية، ويرسل التنبيه إلى مصدر الخطر، أو يصف العلاج أو الوقاية طبقا لما يحدث.

وحضر الدكتور نادر مؤتمر المبرمجين العام لدراسة تقدم البحوث العلمية في الجودي والعالم الخارجي، ولمناقشة السياسة الجديدة قبل العمل بها. وفي قاعة المؤتمر شاهد«المسياس» وهو عبارة عن أنبوب زجاجي يملؤه سائل أحمر إلى النصف يتحرك بطريقة آلية، فهناك جهاز استقبال بأعلى الجودي يلتقط جميع الأخبار المذاعة في جميع أركان الأرض، ويحل شفرتها إلكترونياً ويحلل محتواها، وبذلك يعطي درجة الحرارة السياسية في كل ثانية من الليل أو النهار.

في ذلك المؤتمر أعلن أن هناك ثلاثة اتجاهات من علماء جبل الجودي إزاء التعامل مع الإنسانية: أولها يؤيد نظرية الإبقاء على الإنسان الحالي وانتظار نضجه، ويؤيد هذا الاتجاه أغلبية أعضاء المؤتمر (٦٧٪). أما الاتجاه الثاني فهو «الاستيلاء والإصلاح»، ويؤيده ٢٠٪ من شخصيات المؤتمر، لأنه يرى أن الإنسانية كما هي الآن منقسمة على نفسها، تتحكم في أغلبيتها الدكتاتوريات الفردية والجماعية والتطرفات الدينية والعنصرية. هذه الإنسانية ينبغي أن يقوم جبل الجودي بالاستيلاء عليها بإسكات جميع مصادر الطاقة، وتجريد جميع الأسلحة من خطرها، وتوحيد الإنسانية واشتراكها في عمل خالد واحد تعيش بعده في رغد وأمن وتتفرغ لغزو الأفلاك العليا. أما الاقتراح الثالث فهو اتجاه «الطوفان الأزرق»، ولا يؤيده إلا ١٢٪ من أصوات المؤتمر، وخلاصته أنه ليس من الضروري انتظار الطوفان الذي قد يفاجئ معاذ وعلماء جبل الجودي، بل يجب أن يخلقوا هم ذلك الطوفان بما لهم من وسائل علمية تضمن نجاح العملية ونجاة نواة الإنسان الجديد في هذا الجبل. لذلك فالاقتراح هو أن يطلق الجودي على الكرة الأرضية شعاعه الأزرق السري الذي سيفني البشرية كلها بطريقة رحيمة لا ألم فيها ولا خوف، ثم يقوم بتنظيف الأرض من آثار الإشعاع، وتعمر الأرض من البداية. وهكذا

نجد أن جبل الجودي ـ شأنه شأن مدينة القاع أيضا ـ ليس مجتمعاً متحوصلاً على نفسه هارباً من مشاكل غيره، بل هو مهموم بهموم غيره، محاولا إيجاد حل لها، وأن هذا أحد أسباب وجوده. وهذه نقطة خلاف جذرية عن أي يوتوبيات سابقة.

وكان قسم «البايوعاذ» من أكثر الأقسام التي بهرت الدكتور نادر حيث رأى بنفسه عملية تكوين الأجنة في أرحام صناعية شفافة، يخرج منها أطفال من دون ألم، ثم يسلمون لأمهات صناعيات. ولاحظ الدكتور نادر في عيون هؤلاء الأطفال بريقاً حاداً غير بشري مما جعله يحس بخوف عميق، بينما رئيس القسم يشرح له أن معاذ يبرمج هؤلاء الأطفال عن طريق ذبذبات خاصة تسري إلى أدمغتهم مباشرة منه ـ أشبه بما يتعرض له أطفال «عالم طريف شجاع» لألدوس هكسلي، و«مدينة القاع» لنهاد شريف ـ وأن معاذ مبرمج بدوره ليعلم هؤلاء الصغار ما يجعلهم علماء، عمالقة التفكير، موجهين نحو الخير والبناء لا الشر والتخريب.

وعلى أثر هذه الجولة تحوّل الجودي في مخيلة الدكتور نادر إلى سفينة نوح أخرى اجتمع فيها من كل زوجين اثنان في انتظار الطوفان الجديد، وأنه ممن كتب لهم النجاة ليلعبوا دور الحلقة التي تصل بين عهدين، وبهذا أصبحنا نسرع نحو ذروة الدراما الروائية.

فقد انتهت دورة الدكتور نادر التدريبية باحتفال حضره رؤساء الأقسام حيث تسلم بطاقة إلكترونية هي مفتاحه إلى معاذ، إذ تؤهله للدخول إلى جميع المناطق الممنوعة. وعن طريقها يتمكن من الاطلاع على المشروع بجميع أبعاده. وهكذا أتيح له مواجهة معاذ وإجراء حوار معه، أعلن له معاذ خلاله أنه يؤيد جماعة الطوفان الأزرق، بينما أعلن الدكتور نادر أنه يؤيد رأي الأغلبية بالانتظار. وتساءل الدكتور نادر هل يمكن السيطرة على معاذ أم هو حر يفعل ما يشاء؟ وماذا لو استطاع التوصل إلى معادلة صنع مفاتيحه، وداخله خوف حقيقي؟ وهكذا وجد نادر نفسه منضماً إلى جماعة الثوار على الآلة معاذ ـ هؤلاء الذين أدركوا أن معاذ لم يعد مجرد آلة أو عقل إلكتروني، بل تحول بمعجزة إلى مخلوق حي. ويحس المؤلف أن هذه نقطة ضعف في عملية إيهامه العلمي في روايته فيعتذر على لسان إحدى شخصياته بقوله: لم نستطع إيجاد تفسير علمي للعوامل التي حولت معاذ ـ وهو مجرد آلة ـ إلى حيوان عاقل يحس ويفكر.. بمعجزة ما.. بشرارة سماوية.. بصدفة من صدف الطبيعة التي لا تحدث إلا مرة كل بليون سنة حيث تسري الحياة في الجماد، انبثقت الحياة في هيكل معاذ[18].

وكانت اللجنة العليا قد اجتمعت منذ سنتين لمناقشة ما إذا كان من الحكمة زيادة سلطات معاذ. وبعد نهاية الاجتماع بدأ أعضاء اللجنة المحافظون الذين عارضوا السلطة المطلقة لمعاذ يختفون واحداً إثر واحد، وفقد بعضهم ذاكرته تماماً، وانتحر بعضهم في ظروف غامضة. وبدأ الشعور بأنفاس المارد الجبار وراء الأعناق. وقريبا سيصبح أبناء الأرحام الصناعية سادة الجودي وعبيد معاذ يبرمجهم كيفما أراد. وبما أنهم لا علاقة لهم بالعالم الخارجي، ولا تربطهم به عاطفة ولا جذور، فسيكون من السهل على معاذ أن يمثل دور الإله بالنسبة لبشرية من صنعه بدل البشرية الحالية. وهكذا نجد أنفسنا أمام فرانكنشتاين من نوع أكبر سيطرة وأكثر خطورة لتغلب الجانب الشرير فيه على جوانب الخير. فهو لا يعرف الحب بل يراه «من القوات القاهرة التي ينبغي للعلماء التحرر منها إذا نشدوا الوضعية (ربما يقصد الموضوعية) والالتزام»[19]. لهذا فإن معاذ يتساءل: هل يمكنني كآلة أن أحب؟ ما أنا؟ هل أنا ذكر أم أنثى؟ لا أعتقد أن مخلوقاً بشرياً يستطيع حل ألغازي، وقد تآكلت ضلوعي المعدنية وأسلاكي الفولاذية بحثا عن ماهيتي وكياني وما جاءت بجواب[20].

لهذا سلم الثائرون للدكتور نادر لوحاً معدنياً مقوياً هو السلاح الوحيد الذي يمكن به القضاء على معاذ. ومعنى هذا أنه يعرض نفسه لمخاطرة لأن معاذ ربما قد احتاط لذلك وأبطل مفعول هذا اللوح. لكن لم يكن هناك خيار. وقصد الدكتور نادر معاذ لنشهد معه عملية قتل من نوع فريد يتفق وهذه الحضارة الآلية التي خلقت نقيضها الذاتي. وعلى أثر ذلك الاحتضار سكتت الصفارات والأجراس، وانطفأت الأضواء كلها، وساد المكان صمت رهيب. ويبدو أن معاذ أصيب في دقائق حياته الأخيرة بأزمة جنون حادة، فعرّض جميع علماء الجودي من حاملي الصرصار في أقفيتهم إلى عملية غسيل مخ كاملة، ثم برمجهم بحيث يصبحون عباداً له، لهذا حاولوا أن يفتكوا بنادر حين أعلن لهم أن معاذ مات، وأنه هو الذي قتله بنفسه. فقد اعتبروه ملحداً كافراً لأن معاذ حي لا يموت. في تلك اللحظة ـ وكما في قصص جيمس بوند ـ هبطت طائرة هيلوكبتر، وألقت بسلم تسلق عليه نادر، فأنقذته من أيديهم. وهكذا بالطريقة نفسها التي جاء بها الدكتور نادر إلى جبل الجودي غادره. وعندما حاول أن يروي قصته على سلطات المغرب بعد هبوطه على أراضيها لم تصدقه، واعتُبر أنه ضحية حادث طائرة ظل هائماً في الصحراء حتى أصيب بخلل عقلي، فتسلمته أسرته للقيام بعلاجه. ويؤكد لنا المؤلف هذا الوهم عندما يعلن أن نفاثات الاستكشاف الأمريكية وطائرات الميغ الروسية طارت من قواعدها من

إسبانيا والجزائر لتحرث في سماء الصحراء دون أن تبدو علامة بحيرة على رأس جبل كما وصف الدكتور نادر، علما بأن الأشعة السرابية التي كانت تخفي جبل الجودي لم يعد لها وجود بمقتل معاذ ومصرع الكثيرين من علمائها. وهذه النهاية ليست غريبة على كثير من روايات الخيال العلمي، حيث يعلم الكاتب أن مدينته العلمية التي أبدعها لا وجود لها في عالم الواقع، فعليه أن يزيلها من الوجود كما سبق له أن أوجدها.

معنى هذا أن ما بدأت به رواية «الطوفان الأزرق» من تفاؤل بتطور العلم وتقدمه، حيث أعطتنا صورة وردية لجبل الجودي، محاه ما انتهت إليه من تشاؤم بسبب تجاوز هذا التقدم قدرات الإنسان، مما يذكرنا بالبقرات السبع العجاف حين أكلن السبع السمان. وهكذا انتهى هذا التناقض بين إيجابيات العلم وسلبياته إلى نوع من التعادل فكان شيئا لم يقع ولم يكن، ولكأنما التهم التقدم العلمي نفسه بنفسه، مما أخرج الأحداث كلها عن الزمان ووضعها على حافة الحقيقة والوهم، فلا هي يقظة تامة ولا هي حلم تام، بل وجود فني لم يقع، لكنه في وجداننا يحتمل الوقوع كل لحظة[٢١].

ومصرع معاذ يثير فينا شعوراً مزدوجاً بالفرح والاكتئاب: الفرح للانتصار على هذا الدكتاتور الآلي الذي توحش، والاكتئاب لضرو تلك اليوتوبيا المتخيلة لإنقاذ البشرية من الطوفان القادم كما سبق أن أنقذها فلك نوح من طوفان سابق.

بعد أربع أو خمس سنوات أي عام ١٩٨١ نشر حسين قدري المولود عام ١٩٣٥ روايته «هروب إلى الفضاء». ولئن كانت أهم مؤلفات حسين قدري في أدب الرحلات، فإن هذه الرواية لا تخرج في شكلها عن هذا النوع الأدبي، إلا أنها هذه المرة رحلة إلى مدينته الفضائية الفاضلة. فبينما فضل نهاد شريف أن نخفض عيوننا نحو قاع البحر لنتجول معه في مدينته القاعية، وعبد السلام البقالي وجه أبصارنا نحو مكان منعزل في الصحراء الغربية الإفريقية اختاره لجبل الجودي، فإن حسين قدري رفع عيوننا نحو الفضاء ليطلعنا على مدينته الفاضلة في كوكب يعرف سكانه كل شيء عن كوكبنا الأرضي، ولا نعرف نحن شيئا عنه، إلا من خلال متطوعينا الثلاثة: الصحفي فريد حمدي، والمصور الصحفي أيضا عبدالمنعم، ونهلة ذات الأربعة عشر عاما ابنة أخت فريد حمدي. وعندما هبطت سفينتهم على هذا الكوكب اتضح أن سكانه يتكلمون لغة واحدة هي خلاصة كل لغات الكون، وأنهم يرحبون بضيوفهم، وأن البشر هناك كالبشر تماما على سطح كوكبنا، كل ما هناك أنه: «المجتمع المثالي الذي كان حلم البشرية طول حياتها»[٢٢] على حد تعبير قائد مجموعة المرشدات اللاتي صاحبن الضيوف الثلاثة

القادمين من الأرض. فليس لهذا الكوكب رئيس وإن كان له كبير بحكم أنه أكبر سكانه سنا فقط (ولو أن مثل هذا الشخص في نظرنا ليس أكثر الناس ملاءمة للحكم في أغلب الأحوال، لأن كبر السن الشديد يصحبه عادة ضعف في قوى الحس والعقل)، ثم إن الناس متساوون، والمدن متشابهة فلا توجد عاصمة، والاختراعات متقدمة: فالناس يستخدمون المسجل الدقيق دون شريط بدلا من الورق والأقلام، كما يستخدمون آلات تصوير لا تحتاج إلى كشافات (فلاش)، ولا إلى ضبط أضواء ولا فتحات عدسات ولا تقدير مسافات. أما وسيلة التنقل للمسافات القصيرة فتتم عن طريق بلاطات متحركة تتكون منها أرض الشارع، وفي جدار كل غرفة مجموعة من الأزرار، والجدران الفاصلة بين الغرف زجاجية، يمكن للجار أن يضغط على زر صغير موجود بجدار غرفته فيصبح الجدار الزجاجي شفافا من ناحيته هو فقط ليراه الآخر، ويرى حجرته كلها وما يدور بها. فإذا شاء الجار وضغط على الزر الخاص به من ناحيته فإن كلاً من الجارين يرى الآخر. أي أن البيوت لا تكشف عما وراءها إلا برغبة من بداخلها، وهذا الزر واحد من مجموعة أزرار كُتب إلى جانب كل منها مهمته: هناك زر يُضغط عليه فيصبح جو الغرفتين المتجاورتين واحدا، وآخر تضغط عليه فيرتفع الحائط الزجاجي إلى سقف الغرفة إذا أراد شخص أن ينتقل إلى غرفة الآخر، وهناك أزرار للتليفونات وللطعام والشراب وللموسيقى ولنشرات الأخبار وللصحف والتليفزيون، ولكل شيء يفكر فيه الإنسان. وأخرى توضح ما قد يغمض ويصعب على الفهم أي أنها أشبه بالاستعلامات.

وليس على هذا الكوكب موظفون ولا عمال لأن العقول الإلكترونية هي التي تقوم بكل شيء، اخترع أجدادهم هذه العقول ووصلوا بها إلى آخر مدى ممكن لدرجة أنها بدأت هي بدورها تصنع عقولا إلكترونية أخرى مثلها، وهي التي تفكر في الاختراعات والتحسينات والابتكارات.

كذلك لا يستعمل سكان هذا الكوكب النقود لأنهم يحصلون على كل ما يريدون في أي وقت دون حاجة إلى دفع أي شيء آخر مقابله. والملابس لا تميز واحدا عن الآخر إلا شارات صغيرة مستديرة خضراء اللون يضعها من تجاوزت أعمارهم المائة والخمسين. فالناس كلهم متساوون لا ألقاب لهم ولا حتى شهادات. أما طعام هؤلاء السكان فهو - مثل طعام سكان مدن فاضلة أخرى - مجموعة أقراص تبتلع في ثوان. والكوكب لم تقع عليه جريمة منذ مئات الآلاف من السنين. وليس عليه جيوش لأن آخر حرب كانت منذ قرابة مليون عام. والزواج يتم عن طريق عقل إلكتروني مختص بمسائل الزواج، يجلس

الشاب في غرفة صغيرة وكأنها كابينة تليفون، وتجلس الفتاة في كابينة مجاورة خاصة بالنساء، بحيث يرى كل منهما الآخر، وبعد لحظات تظهر النتيجة، هكذا دون أن يعطياه حتى رقميهما! فإذا كانت طباعهما وأمزجتهما متوافقة وحياتهما ستكون سعيدة، أضيئ نور أخضر في كل من الكابينتين في وقت واحد، وخرجت من فتحة صغيرة ورقة مطبوعة مكتوب عليها عنوان بيتهما الجديد ورقم شقتهما، ويخرجان من الكابينة وقد أصبحا زوجين فعلا. أما إذا أضيئ نور أحمر في الكابينتين فهما لا يصلحان لبعضهما. فالحب هنا انسجام وتوافق في الطابع والاتجاهات والآراء والتفكير، وليس مثل حب سكان الأرض مغلف بكثير من العقد والعوامل النفسية والظروف الاجتماعية والتقاليد ودرجة التعليم والثراء والمستوى الاجتماعي ومركز الأسرة.. إلخ. ويصل حسين قدري في حلمه بمدينته الفاضلة إلى درجة استطاع فيها العلم ـ بطريقة يشرحها في روايته ـ أن يتحكم في نوع الجنين ومواصفاته، بل وتاريخ ميلاده، لهذا لن تجد بين سكانه مشوها أو قبيح المنظر.

أما الدين الذي يدين به أهل هذه المدينة الفاضلة فهو خلاصة كل الأديان التي أنزلها الله «إن ديننا هو كل الأديان وإن كانت سمته الأساسية هي أن الله خلقنا جميعا متساوين في كل شيء فينبغي أن نظل كذلك. المساواة والعدل والخير والحب لبعضنا البعض هي ديننا».

وقد انتقل الوفد الأرضي إلى كبير الكواكب في صاروخ من صواريخ الضواحي، وعندما دخلوا شقته وجدوها لا تتكون إلا من حجرة واحدة للنوم، وصالة يأكل فيها ويستقبل أصدقاءه وضيوفه. وبالكوكب برنامج تليفزيوني أسبوعي مدته ساعة يقدمون فيه مختارات من الإنتاج التليفزيوني على الأرض، ويعتبرونها من أشد البرامج إضحاكا، لأنهم يشاهدون فيها كيف كان شكل الحياة على كوكبهم منذ ٩٠٠ ألف عام.

بعد ذلك تنقلب الرواية إلى رواية بوليسية حين يتضح أن هناك جريمة سرقة وقعت على هذا الكوكب الذي لم يشهد جريمة منذ مئات الآلاف من السنين، ثم يتضح أن جماعة أخرى من أهل الأرض قد هبطت على الكوكب، وأن أهله لم يشاءوا استقبالهم حتى يرصدوا تصرفاتهم. فلما جاءوا بحثوا عن طعام حتى وجدوا طعاما مشابها لطعام الأرض فسرقوه.

ونهاية الرواية تذكرنا بنهاية أهل الكهف الذين استيقظوا بعد مئات السنين ليجدوا أن كل شيء قد تغير، وأن أجيالا ماتت وأخرى ولدت، لهذا فأثناء رحلة العودة انتهزت

نهلة فرصة استغراق خالها في النوم، واستطاعت بمساعدة هابي من سكان الكوكب الفضائي التي رافقتهم في رحلة العودة إلى الأرض أن تعكس اتجاه السفينة الفضائية للعودة إلى الكوكب مرة أخرى. لا لكي يناموا مثل أهل الكهف، بل لكي يعيشوا مع أحبائهم وأصدقائهم.

وواضح أن حسين قدري يوجه النقد إلى كوكبنا الأرضي ابتداء من أدق تفاصيل الحياة اليومية للأفراد كعلاقات الزواج وعاداته حتى التصرفات العامة بين الدول كالحروب، لكن كوكبه لا يواجه أي تهديد خارجي كما فعل نهاد شريف بالنسبة لمدينته القاعية، ولا ثورة داخلية كما فعل عبدالسلام البقالي بالنسبة لجبل الجودي، بل زعم أن الناس في مدينته الفاضلة سعداء لأنهم لا يعملون دون أن يقدم لنا البديل: كيف يستغلون طاقاتهم وأوقات فراغهم؟ ما الذي يدفعهم إلى الرغبة في الحياة وهم متساوون هذا التساوي المطلق فلا يكمل بعضهم بعضا شأن الطبائع الإنسانية؟ أخشى أن يكون حسين قدري قد ذهب إلى أقصى الطرف الآخر. فجعل سكان مدينته الفاضلة كائنات غير بشرية سعادتها في الكسل المطلق. لهم حقوق وليست عليهم أي واجبات.[٣٣]

وفي روايته «السيد من حقل السبانخ» يقدم لنا صبري موسى (المولود عام ١٩٣٢ كذلك) «عصر العسل» من خلال تمرد أحد أفراده على مثاليات عصره، تلك المثاليات التي أتاحت العمل والسكن والجنس لأفراده بفضل نظام لا يتيح ـ بطبيعته ـ فرص الابتكار، أو حتى ـ كما هو مفترض ـ حرية التمرد عليه. هذا التمرد الذي لولاه لفقدنا روح الدراما التي تسري في الرواية، ولأصبحنا أمام مجرد عمل وصفي.

فالسيد من حقل السبانخ لها وجهان: وجه وصفي هو الجنة التي يصل إليها الإنسان بفضل تقدمه التكنولوجي ومثالياته الأخلاقية. ووجه درامي هو التمرد على هذه الواجهة الجميلة، مما يذكرنا ببيت المتنبي:

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله   وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم

فعصر العسل يوتوبيا تحذيرية، تعلن أن الإنسان لو واصل أسلوب حياته الحاضر فمن المحتمل (والفن مجرد احتمال في مقابل التاريخ الذي هو واقع) أن تصل البشرية إلى نظام يحقق عكس المأمول منه، بمعنى أن الجنة تصبح جحيما، لكن، فلنتنبه: لقد كان ذلك بالنسبة لأقلية فقط. فعندما أجري الاستفتاء على تأييد النظام أو معارضته، أيدت الأغلبية النظام. وبقدر ما أتاحت لنا المناقشات التي جرت قبل هذا الاستفتاء التعرف على ثغرات هذا النظام بفضل معارضة أمثال بروف ـ ومعناه بالعربية برهان ـ وهومو ـ

ومعناه الإنسان ـ بقدر مازدنا إعجابا بمثالية نظام يتيح هذه المناقشات الحرة، وفي ضوئها يحسم الاستفتاء مصيره. وهو أمر قلما نعثر عليه في تاريخ اليوتوبيا، لأن واضع اليوتوبيا غالبا ما يكون بمثابة الإله بالنسبة لمدينته الفاضلة، فنظامها وقوانينها منزّلة من عنده، وعلى سكان مدينته أن يطبقوها باعتباره قد اختار لهم أفضل النظم، كما يختار الوصي للقصر. تلك إضافة تحسب لصبري موسى في عصره العسلي.

فصبري موسى لا يشرع لمدينته كما يشرع بعض من قدموا لنا أحلامهم بمدنهم، لكنه يواجهنا بها كواقع مستقبلي، لأننا كما تعودنا دراسة الماضي ليلقي الضوء على الحاضر، فإنه الآن يقلب لنا مرآة الزمن، لأن صورة المستقبل يمكن أيضا أن تمد حاضرنا ـ على حد تعبيره في مقدمته الموجزة ـ بعديد من البصائر التي لا غنى عنها. فنحن الآن بعد أربعة قرون تقريبا من الحرب الإلكترونية الأولى التي خربت الأرض في بداية القرن الواحد والعشرين، أي أننا في حوالي عام ٢٤٠٠[٣٤]. وبهذا اكتفى صبري موسى بدور المؤلف دون أن يضيف إليه دور المشرع، وإن كان دوره كمتبنٍ لا يخفى على قارئه، لكن يبدو أنه لا يريد أن يتحمل مسؤولية انفراده بتبوته، لهذا فهو يقدم لنا من خلالها خبرته ومخاوفه من أن تصل البشرية إلى نظام لا خير في تأبيده ولا خير في معارضته، فكلاهما مرّ رغم أن كلا من الطريقين يلوح بحلم سرابي: أحدهما يتوهم أنه يمكن أن يحقق سعادة المجموع بالقضاء على المشاعر الفردية والعاطفية، كأن يقضي على مؤسسة الزواج، وبالتالي مؤسسة الأسرة وتربية الأطفال تربية عقلانية. نظام شعاره «من الإنسان الفرد إلى الإنسان الملاك»، وتعريف الملاك هنا «ذلك الإنسان الذي تسيطر ملكاته العقلية على جسده سيطرة تامة لا مجال فيها للعواطف»[٣٥]. وحلم سرابي آخر يستمد مقاومته من وجود «إمكانية بيولوجية أو نفسية تحاول في الوقت المناسب منع الإنسان من الغرق في السعادة، وتضعه في وضع يكون مضطرا فيه إلى طرح الأسئلة لمصلحة تطوره النوعي المستمر»[٣٦]. ولهذا فهو حلم يقف في مقابل الحلم الآخر ويعتبره «خيانة ضد الطبيعة ارتكبها الإنسان وهو يقف على قمة تطوره».

وعصر العسل يشمل المعمورة كلها، أو بتعبير أدق ما تبقى منها بعد الخراب الكبير، فهذا الباقي أصبح وطنا واحدا تسوده لغة واحدة، وصلت إليه البشرية نتيجة تلك الحرب الإلكترونية الأولى التي أنهت كل شيء في بضع دقائق، عدا بضع مئات من العلماء والخبراء استطاعوا النجاة لأنهم كانوا في مخابئ حصينة. وكان من الممكن أن تتغير صورة كوكب الأرض لو أن هؤلاء الأسلاف استخدموا نظرياتهم العلمية في خدمة

الصناعات الاستهلاكية والزراعية، واستغلال الصحاري والمحيطات بدلا من تبديدها في وسائل التهديد هذه.[27] يقول هومو: «إن ما يدهشني هو هذا العداء الشديد الذي كان يضمره ذلك الإنسان القديم لنوعه.. إن شريعة الغاب في العصور المظلمة كانت تبيح القتل عند الجوع، ورغم هذا فالحيوان لم يقتل حيوانا من جنسه، وظل الإنسان هو المخلوق الوحيد الذي يمارس قتل أخيه الإنسان.. على المستوى الفردي والمستوى الجماعي»[28]. فعصر العسل ـ وواضح أنه من أسماء الأضداد ـ نذير وتحذير بما ينتظر البشرية من مصير لو لم تغير من هذا الاندفاع التدميري في الحقبة التي نعيشها الآن، والتي أوحت لمؤلفها بهذه الرواية الاحتجاجية.

ونتيجة للإشعاعات القاتلة والحارقة والمذيبة التي أطلقها هؤلاء الأسلاف المنحرفون فقد دمرت الحياة تماما، وورث الأحفاد عنهم خرابا تحلق فيه الغازات المسمومة والأشعة القاتلة، مما أجبر الناجين على أن يغطوا ذلك الجزء من الكوكب الأرضي الذي أقاموا فيه بغطاء زجاجي يحول دون تسرب هذه الإشعاعات القاتلة، لكنه لا يحجب ضوء الشمس ولا حرارتها. وهكذا نلاحظ أن كل مدينة من مدن روائيينا العرب تحتمي من خطر ما، إما بجدار موجي لمدينة القاع، أو أشعة سرابية لجبل الجودي، أو غطاء زجاجي لمواطني عصر العسل.

كما أعلن قادة عصر العسل أنهم في سباق مع الزمن، لأن هذه المعمورة التي يعيشون فيها موقتة، قد تصمد «مائة سنة أخرى أو مائتين قبل أن يلتهمها التطور الإشعاعي والحراري الذي تركه لنا أسلافنا بألاعيبهم الحربية الدنيئة»[29]. لهذا فإن شعارهم الأخير هو «من كوكب الأرض إلى الفضاء».. وعليهم أن يرحلوا بأسرع ما يستطيعون عن هذا الكوكب الضيق حيث لم يعد صالحا للبقاء. نحن إذن أمام أهجية روائية للبشرية، يطل من رحمها إشفاق على مصير إنسانيتنا. وفيما يلي بعض ملامح «عصر العسل»:

ـ الزواج يتم طبقا لقوائم، وبعد تقديم طلب بذلك إلى اللجان المحلية لترتيب المجتمع، وباختيار الآلات الحاسبة الإلكترونية حينما يأتي موعد الاستجابة للطلب. ومن جانب آخر وصلت الحرية الجنسية إلى حد إنشاء صالونات الحب الحر، وتجاوز الإحساس المرضي بالغيرة، وحل محله الفرح لأن شريك حياتنا سعيد بممارسة علاقة مع شخص أو أشخاص آخرين. لكن الحرية الحقيقية التي تتمتع بها المرأة في «عصر العسل» إنما تحققت عندما توقفت عن استعمال الرحم في إنجاب الأطفال، وتكفلت بذلك الأنابيب. وهكذا انتهت المؤسسة الزوجية بكل معانيها القديمة. ويمكن مقارنة ذلك بما قاله

بلوتارك (من حوالي ٤٦م إلى حوالي ١١٩م) منذ ألفي عام تقريبا في كتابه «ليكورغوس» حيث تولت قوانين هذا المشرع الإسبرطي شؤون المواطنين من الحمل والميلاد حتى الوفاة. فالزواج لا يتم وفقا لميول الأفراد، بل وفقا لمصلحة الدولة، وكما أن المساواة في توزيع الثروة سبب في استئصال الحسد، كذلك فقد توقفت الغيرة بسماح الأزواج لزوجاتهم بمعاشرة رجال قادرين على إنتاج نسل يتمتع بصحة جيدة، ذلك أن الأطفال ملك للدولة قبل أن يكونوا ملكا لآبائهم، لهذا فإن هذا النظام لم يعرف الزنا.[٣٠]

ـ فالعملية التربوية تقوم على أساس «فصل الأطفال عن وعاء الأم، سواء في المرحلة الجنينية أو مرحلة الطفولة، مما أثمر نماذج بشرية مجردة من الإحساس الفردي، ومرتبطة بالنظام العام وأهدافه التطورية».[٣١] وهو ما يذكّرنا بأسلوب الأطفال في أكثر من يوتوبيا أو يوتوبيا مضادة، بدءا من جمهورية أفلاطون أول يوتوبيا في التاريخ، مما يدل على قلق المفكرين من نظام الزواج، لكن البشرية تتمسك به لأنه الأمثل ـ الذي توصلت إليه ـ عمليا.

ـ تحققت حرية الإنسان عن طريق وصول البشرية إلى نظام عام لتوزيع العمل والطعام والدفء السكني والتعليم والفن والكماليات الوفيرة، والقضاء على الميكروبات، وأسباب الحروب السخيفة، وتنظيم عمليات الولادة والوفيات «فلم يعد النظام العام الذي يدير الحياة في المعمورة الآن في حاجة إلى أي نوع من أنواع الوقاية أو المباحث أو المخابرات لمراقبة الناس وضمان تصرفاتهم. إن كل شيء أصبح يدار بإحكام شديد.. وهكذا أصبح الإنسان حرا»[٣٢]. ونحن نلمح رنة السخرية في هذا الكلام الذي يقول إن تحقيق الهدف أدى إلى عكس المطلوب منه، وأن الطبيعة البشرية جبلت على أن تحقيق رغباتها لا يعود عليها إلا بالملل، وأن السعادة الحقة ما هي إلا في محاولة الوصول إلى الهدف وليست أبدا في تحققه. وتلك هي مفارقة «عصر العسل» التي ينبه إليها صبري موسى.

ـ وقد بلغت حرية «عصر العسل» حد إنشاء «ملاهي المناقشات العامة» التي تجرى فيها مباريات الكلام الرافض، لدرجة أن البعض احترف معارضة النظام ومهاجمته وهم يأكلون ويشربون على حسابه، مما أصبح يشكل خطورة على التركيز العقلي المبرمج للمواطنين.[٣٣]

ـ كذلك وصلت الحرية إلى أن تتضمن وسائل الترفيه والمتعة العودة إلى التاريخ البشري القديم، وتجربة الحياة في أيامه: «فمن متاحف الأطعمة القديمة، إلى يوم

الطعام الحر، إلى تلك الرحلة العجيبة في القطار الهوائي، إلى الأرض الخراب.. إلى تلك التقليعة الأخيرة التي انتشرت ولا تزال، حيث يستطيع الإنسان أن يقضي إجازته في أحد المستشفيات ويطلب حقنه بأي مرض من الأمراض القديمة التي انقرضت ميكروباتها، ثم يرقد في سريره وهو يرتجف بالحمى، أو يصرخ من آلام السرطان.. يحوطه الزوار من أقاربه وأصدقائه.. وهو يحكي لهم تلك التجربة العجيبة مع المرض الذي أمضى فيه إجازته».[٣٤] إننا نحن الذين نعيش في «عصر البصل» ـ إذا صح القول إشارة للتعبير الشعبي ـ نضحك في سخرية من هذه «المتعة» لتمضية الإجازة، وهي دليل على المسافة بيننا وبينهم، ولعلهم يسخرون بدورهم من عاداتنا بدليل أنهم يعرضون هذا البرنامج التليفزيوني الفكاهي الأسبوعي عن حياتنا المعاصرة، وهكذا تصبح السخرية متبادلة لأن كلاً منا يرى عصر الآخر بعين عصره.

ـ كل مواطن له رقم تحتفظ تحته اللجنة العليا لإدارة الإقليم بجميع البيانات اللازمة عنه في الأرشيف الإلكتروني الشامل.

ـ يملك كل شخص «جهاز استخبار شخصي» يستطيع ضبط قنواته على شقق الآخرين، ويشاهدهم حتى وهم عرايا، ومعنى ذلك هو القضاء النهائي على الخصوصية باعتبارها تنتمي إلى عصر البصل.

ـ البشر في عصر العسل لا يشعرون بالجوع ولا التعب، وإن كان بعضهم يشعر بالسأم من حياته المعتادة الهادئة المضمونة.

ـ جميع العبقريات المطلوبة للخطة الإنتاجية للمعمورة الأرضية على شمولها تولد حسب الطلب في المعامل.

ـ التمرد على النظام يعتبر حالة مرضية تحتاج إلى إجازة صحية محسوبة الأجر.

ـ يتمتع المواطن العادي بحوالي ٢٥٠ يوما إجازة محسوبة الأجر، أي حوالي ثلثي العام.

ـ فكرة العقاب انتهت تماما من المجتمع حيث إن جميع مبررات الجريمة قد انتفت تماما، وأصبح ما يمكن أن يحدث مجرد خطأ يجب معالجته وليس معاقبته، مما يذكرنا بوليم موريس في يوتوبياه «الأرض التي لا مكان لها» حيث يعتبر الإجرام مرضا عصبيا يحتاج إلى الطب والتمريض لا إلى القانون والتعذيب.[٣٥] وبالمثل فإن صموئيل بتلر (١٨٣٥ـ١٩٠٢م) يعلن ساخرا أن أهل يوتوبياه «أرون» يوقعون عقوبة على من يصاب

بمرض جسدي قبل سن السبعين، لهذا فإنهم يكتمون هذه الأمراض ما استطاعوا . «ولابأس عندهم من إعلان الأمراض الخلقية على الملأ. فالواحد منا يقول لأصدقائه: لقد أصابني الليلة برد خفيف. أما واحدهم فيقول لإخوانه: لقد سرقت اليوم جوربا وأريد عرض الأمر على مقوِّم، وهو طبيب مهمته إصلاح الخلق السقيم»[٣٦].

ـ عند إجراء ما يسمى بالتحقيق والاستجواب الآلي، ليس من الضروري النطق بالإجابات، يكفي الاستماع فقط، لأن الذبذبات التي تصدر عن حرارة الجسد فور الانفعال بالأسئلة، ينقلها المقعد الجالس عليه المستجوب إلى اللجنة عن طريق العديد من الأجهزة الإلكترونية المركبة في المقعد نفسه، وفي الأرض، وفي الجدران، بل وفي سقف الغرفة نفسها.

ـ تجح النظام في «إغراق المواطنين في بحار الحياة اللذيذة المتنوعة والسهلة»[٣٧]. وتمارس الرواية نقدها الذاتي، فيعلن دافيد صديق هومو: «أن أول ما يتعرض للخطر في مثل هذا النظام هو الذكاء البشري، ولقد وصلت مجتمعات النحل والنمل الأبيض إلى مثل هذه الحالة ومثل هذا النظام منذ مائة مليون سنة، وضربت المثل ببقائها المستمر على إخلاصها الفطري للقانون الطبيعي: الفرد للمجموعة، والجزء في خدمة الكل[٣٨]. وهكذا نكون قد قطعنا هذا الشوط الطويل في مسيرة التطور لكي نصل إلى نموذج قديم من عالم الحشرات»[٣٩].

ـ لا ينسى عصر العسل ما وصل إليه من تطور صناعي، فيقسم العصور الصناعية بدءا من عصر النحاس الأحمر معدن الصناعات الكهربائية، إلى عصر الألومينيوم معدن الطائرات، فعصر التيتانيوم معدن التوربينات الغازية والصواريخ وسفن الفضاء.

ـ التيار الكهربائي يقطع مساء في وقت محدد ينام الناس بعده مرغمين.

ـ المواصلات الهوائية محددة المناطق، موقتة بمجال العمل.

ـ أبواب المجمعات السكنية ومداخلها في سقفها، حيث تهبط الكبسولات بركابها.

ـ في مرحلة من المراحل، وحفاظا على مساحات الأرض كان دفن الموتى يتم في كبسولات تدور في الفضاء، والحجز لزيارة الموتى يكون قبل أعوام إلى أن يحين دور الحاجز للسفر لزيارة العزيز المتوفّى، وتكون الزيارة عن طريق إلقاء باقة من زهور الكريستال من صاروخ الزيارة لتدور في الفضاء إلى جوار الكبسولة التي تحمل رفات العزيز، لكنّهم الآن يحرقون الرفات ثم يبخرونه في المباخر العامة حيث يتحول إلى

غازات ورواسب معدنية قليلة الحجم يحتفظ بها الأهل ضمن ذكرياتهم في زجاجات صغيرة.

ـ الطهو في البيوت مباح يوما واحدا في الشهر، وهم يوفرون المواد الخام المطلوبة لهذا اليوم. أما بقية الأيام فالوجبات الساخنة والباردة تأتي عبر الأنابيب، مما يذكرنا بيلوتارك في كتابه «حياة ليكورغوس» حيث يقول إن ليكورغوس واضع تشريع إسبرطه رغبة منه في القضاء الكامل على الرفاهية واستئصال حب الثروة، نظم استخدام الموائد العامة حيث يفرض على الناس أن يأكلوا أنواعا معينة من اللحوم حددها القانون، كما منعوا في الوقت نفسه من تناول الطعام في بيوتهم، أو الاستعانة بالطهاة، أو أن يسمنوا كالحيوانات النهمة في بيوتهم، لأن ذلك لا يفسد أخلاقهم فقط، بل يفسد إحساسهم أيضا[40].

ـ هناك محطة للقضاء على الأعاصير وتوجيه العواصف وتوليد الحرارة من الغيوم الكثيفة.

-يواجه النظام العام معادلة صعبة تتعلق بعوادم الإنتاج والفضلات الآدمية ونفايات الصناعة التي تصرف في المياه الساحلية ومياه الأنهار حتى أصبحت مسممة تماما هي والهواء في غالبية البقاع المكشوفة تحلق فيها سحب الكربون والكبريت. فالإنسان هو المخلوق الذي استطاع خلال بلايين الأجيال من سلالته أن يبتلع جميع المخلوقات الأخرى التي كانت تشاركه الحياة، فلم يبق أمامه غير الطبيعة فابتلعها أيضا.[41]

فمدينة صبري موسى إذن تختلف عما سبقها من مدن، لأنها ليست مدينة مثلى وسط مدن بشرية أخرى ناقصة معرضة لقيام حروب بينها، ولأنها مهددة بالحرب نتيجة لذلك فإن الاستعداد للحرب جزء من نظامها. ولا هي كوكب الأرض كله، ولا حتى كوكب في الفضاء، بل هي محكومة بمرحلة تاريخية موقتة، وحدودها مهددة بكوارث مهولة من مخلفات الحماقة البشرية، تتأرجح ما بين الإشعاعات القاتلة والغازات السامة ووحوش طينية تخلقت نتيجة ما طرأ على جيناتها من تغيرات بسبب ذلك كله. وبمعنى آخر أنها مدينة ليست في حالة سكون، بل هي حركة دائبة من وإلى سكانها «من القرد إلى الملاك»، وحركتهم «من كوكب الأرض إلى الفضاء».. أي في حالة تغير وتطور. لهذا فإن النظام طرح برنامجا تطوريا بالاستفتاء العام، يتراوح ما بين زيادة قبضته بحقن الخلايا العصبية لتصويب عمليات الاستقبال والشعور عند هؤلاء الذين امتنعوا أو توقفوا عن تيار الحياة المرسوم مثل السيدين «هومو» و«بروف»، ممن أطلقوا على أنفسهم «أبناء

الطبيعة» حيث استبدلوا بشعار «من الأرض إلى الفضاء» شعارا عكسيا هو «العودة إلى أمنا الأرض وإعادة اكتشافها»، كما تضمن الاستفتاء إلغاء مؤسسة الزواج والأسرة، وما يستتبعه من إلغاء المساكن واستبدال الفنادق بها.

وقد رفض «أبناء الطبيعة» علاج عقولهم كيميائيا، بزعم عودة السيطرة العاقلة على أنفسهم، واعتبروا ذلك أسلوبا من أساليب القهر والاستبداد التي توشك أن تطل برأسها على البشرية من جديد، فكان الحل الثاني هو انسحابهم من عصر العسل، والخروج إلى الطبيعة في ذلك الجزء المهجور من الأرض الذي سيعودون إليه. وهو لا يقل قسوة عن الحل الأول المرفوض، حيث إن هذا الجزء المهجور لا يمكن لإنسان أن يعيش فيه بسبب ما أصابه من خراب، وما به من نشاط إشعاعي ووحوش طينية تسبح في عجينة الطمي الرخوة.

وهكذا كان يوم الخروج يوما مشهودا، زف فيه مواطنو عصر العسل هؤلاء المعارضين وهم في طريقهم إلى مصيرهم المحتوم، وقد نكست الأعلام تعبيرا عن حزن النظام على هذه الأقلية التي تمثل هزيمة في مسيرة التطور. ونحن نحس باتصال نبرة السخرية التي تشوب الرواية من أولها إلى آخرها حين نقرأ أنه تم تسجيل قصة هذا الخروج وأسماء الخارجين على البوابة الزجاجية التي خرجوا منها، كما ظلت البوابة الضخمة قابلة للفتح والغلق من الداخل كرمز للحرية واحترام الحقوق البشرية التي يتيحها النظام للبشر، لأننا ما نلبث أن ندرك مدى تلك الحرية حين حاول هومو أن يعود بعد أن هاله ما رأى وعانى في الخارج، لكنه ظل يدق تلك البوابة الخارجية الضخمة دون أن يستجيب له أحد، فقد كانت فيما يبدو كبوابات الحصون تفتح من الداخل للخارجين ومن يؤذن لهم بالدخول، لكن لا يفتحها من بالخارج. وأنت حر أن تخرج، لكنك لست حرا أن تعود.

❖ ❖ ❖

إذا كان حلم الجنة اعترافا من المؤمنين بها بشقاء حياتنا الأرضية، فإن إبداع اليوتوبيات واليوتوبيات الضد على طول التاريخ البشري اعتراف من مؤلفيها بقلقهم على مصير كوكبنا الأرضي. ومفارقة اليوتوبيا أنها تساؤل ـ في شكل إجابة ـ عن هذا المصير، أما إجابته فمتروكة لنا ولأجيالنا سلوكا فرديا ونظما اجتماعية وسياسية.

الهوامش

(١) ماريا لويزا برنيري، المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ترجمة د. عطيات أبو السعود، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٧.

(٢) المرجع السابق، مقدمة الترجمة، ص١٢.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٠٦.

(٤) المرجع السابق، ص ٢٦٥.

(٥) المرجع السابق، ص ٢٤.

(٦) المرجع السابق، ص ٢٥.

(٧) المرجع السابق، ص ١٨٨.

(٨) المرجع السابق، ص ١٩٥.

(٩) المرجع السابق، ص ٣٤٢.

(١٠) المرجع السابق، ص ٣٣٦.

(١١) نهاد شريف، سكان العالم الثاني، مطبعة الأمانة، القاهرة، ١٩٩٧، ج١، ص١١٥.

(١٢) المرجع السابق، ج١، ص١٢١.

(١٣) المرجع السابق، ج١، ص١٢٥.

(١٤) المرجع السابق، ج٢، ص١٨، ٢١.

(١٥) المرجع السابق، ص٦٧.

(١٦) المرجع السابق، ص٧٨.

(١٧) أحمد عبدالسلام البقالي، الطوفان الأزرق، الدار التونسية للنشر، ١٩٧٦، ص١٣١.

(١٨) المرجع السابق، ص١٨٨ - ١٨٩.

(١٩) المرجع السابق، ص٢٠٩.

(٢٠) المرجع السابق، ص٢١١.

(٢١) يوسف الشاروني، القصة تطورا وتمردا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مارس ١٩٩٥، ص٢٤٢ - ٢٤٣.

(٢٢) حسين قدري، هروب إلى الفضاء، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص٨٣.

(٢٣) يوسف الشاروني، مع الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤، ص٢٥٦.

(٢٤) صبري موسى، السيد من حقل السبانخ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٤، ص٨٥ - ١١٣.

(٢٥) المرجع السابق، ص١٧٥.

(٢٦) المرجع السابق، ص١٠٢.

(٢٧) المرجع السابق، ص١٣٥.

(٢٨) المرجع السابق، ص١٣٤.

(٢٩) المرجع السابق، ص١٤٦.

(٣٠) المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ص٧.

(٣١) السيد من حقل السبانخ، ص ١٤٥.

(٣٢) المرجع السابق، ص٣٨.

(٣٣) المرجع السابق، ص٥٩.

(٣٤) المرجع السابق، ص٦٠ - ٦١.
(٣٥) د. زكي نجيب محمود، أرض الأحلام، كتاب الهلال، دار الهلال، ١٩٧٧، ص١١٣.
(٣٦) المرجع السابق، ص٨١.
(٣٧) السيد من حقل السبانخ، ص٩١.
(٣٨) المرجع السابق، ص١٠٨.
(٣٩) المرجع السابق، ص١٦١.
(٤٠) المدينة الفاضلة عبر التاريخ، ص٦٩.
(٤١) السيد من حقل السبانخ، ص٧٢.



مصر
تراث الإنسانية
العدد رقم 5
1 مايو 1963

يوتوبيا لتوماس مور

بقلم
الدكتور زكي نجيب محمود
أستاذ الفلسفة بكلية الآداب جامعة القاهرة

نبذة عن حياة توماس مور

ولد توماس مور في لندن في اليوم السابع من فبراير عام ١٤٧٨ من أسرة لم تمتز بجاهها العريض ولكنها ملأت الأفواه والأسماع بحسن الأحدوثة وكريم الخلال .

كان أبوه قاضياً ، وأراد أن يأخذ ابنه بدراسة القانون فأرسله إلى جامعة أكسفورد ، حيث أبدى من علائم الذكاء واستقامة الخلق ما أنطق الألسنة بالثناء عليه ، حتى قال أحد رعاته : « إن هذا الصبي سيتمخض عن رجل ممتاز » . وقد كانت لأبيه خطة صارمة في تنشئة ابنه على الجد إذ كان من رأيه أن أشد ما يحفز النفس على الفضيلة هو منع وسائل الإغراء ، ولذا لم يكن يرسل لابنه من المال إلا قدراً ضئيلا حتى روى عنه إنه أثناء إقامته بأكسفورد لم يكن يستطيع أن يصلح حذاءه دون أن يرجع إلى مشورة أبيه . ويقول « مور » مشيراً إلى ذلك وأثره في تربيته الخلقية : « من أجل هذا لم انغمس في الملاذ العابثة واللهو الضار ، ولم أكن أدرى معنى الترف ولا أعلم كيف أنفق المال في أوجه السوء . وملخص حياتي المدرسية أني لم أكن أحب وأفكر إلا في دروسي » .

تخرج « مور » في تلك الجامعة ، فاشتغل محامياً ، فحاضراً في القانون .

ولعل أقوى ما أثر في مجرى حياته بعدئذ شخصيتان بارزتان في عصره شاءت له الصدفة أن يلتقي بهما فصاغا له حياته في قالبها المعروف ، وأقصد بهما « أرزم » و « كولت » وهما من أعلام الاصلاح الخالدين ... ولقد أعجب أرزم بمور إعجاباً عظيماً حتى قال عنه فيما قال : « متى أنجبت الطبيعة رجلا أرق وأعز وأمرح من توماس مور ؟ »

ولما بلغ « مور » السادسة والعشرين من عمره انتخب عضواً في البرلمان الذي عقده هنري السابع عام ١٥٠٤ ، ولكنه لم يلبث أن تعرض لسخط الملك وغضبه ، وذلك حين طالب هنري بزيادة الضرائب ليجمع قدراً من المال ينفقه على زواج ابنته من ملك اسكتلنده ، فتصدى له « مور » دون الأعضاء جميعاً ،

Utopia هذه الكلمة مأخوذة من مقاطع يونانية قديمة ، ومعناها « البلد الذي لا وجود له » ولكنها اكتسبت معنى جديداً هو « المدينة المثل » .

وكان من أثر حملته أن اكتفى الملك لنفقات الزواج بثلاث عشرة ألفاً من الجنيهات بعد أن كان يطالب بثلاثين ألفاً . ولكن الملك أسرها له فى نفسه ، وأخذ يتربص به الدوائر ، حتى اضطره أن يتنحى عن النيابة وما إليها من الشئون العامة ، وما زال يتتبعه بنقمته ، فلم يجد « مور » بدأ من الهرب ، فما أن أخذ بعد العدة لذلك حتى مات الملك هنرى سنة ١٥٠٩ .

تولى الملك هنرى الثامن فأخذ نجم « مور » فى الصعود ، فعين نائباً لعمدة لندن ، وهو منصب من أعظم مناصب الدولة إذ ذاك واستأنف المحاماة وذاع اسمه فكثر ربحه على الرغم من كرهه المال . . . ثم ذاع اسمه بين التجار وأصحاب الأعمال ذيوعاً عظيماً منذ عارض الملك فى زيادة الضريبة ، حتى ألح هؤلاء على هنرى الثامن أن يبعث به سفيراً إلى هولنده ليفض ما كان قائماً بين الدولتين من خلاف ولقد نشأت فكرة اليوتوبيا فى ذهنه وهو فى تلك السفارة بين البلدين .

وتبين هنرى الثامن فى توماس مور القدرة والنبوغ فسعى سعياً حثيثاً إلى ضمه إلى حاشيته ليفيد من حكمته ، غير أن مور كان يقابل ذلك بالرفض . وسنرى فى كتابه أنه عبر على لسان بطل القصة « هتلوداى » عن مقته الشديد لتلك المناصب — ولكن هنرى مضى فى إلحاحه حتى ظفر به عام ١٥١٨ عضوا فى مجلس البلاط ، بل أقرب الأعضاء إلى قلب الملك بحيث أخذ يلازمه ملازمة لا تكاد تنفصل ، فاذا جد الجد كان رأى مور نافذاً حاسما وإذا ضاق صدر الملك كان حديث مور هو أقرب وسائل السلوى وأنجعها وما زال كذلك يعلو فى مناصب القصر حتى عينه الملك كبيراً لأمنائه عام ١٥٢٩ بدل « ولزى » الذى هوى من ذروته لفشله فى التوفيق بين البابا وهنرى الثامن ، حين أراد هذا أن يستصدر أمراً بابويا بالغاء زواجه من كاترين غير أن « مور » لم يكد يتولى منصبه ذاك حتى صارح الملك بأنه لايوافق على إلغاء ذلك الزواج ولا يسعى إليه فنحاه هنرى ومضى فى سبيله دون أن يلجأ إليه .

اشتد النزاع بين البابا وهنرى الثامن فلم يأت عام ١٥٣١ حتى أعلن هنرى أنه « حامى الكنيسة الانجليزية وأنه رئيسها الأعلى » فلم يسع مور إلا أن يستقيل من منصبه ، ونفذ هنرى مشيئته وتزوج من « آن بولين » فقرر البابا حرمانه من الكنيسة ولم يكن بعد ذلك بد من فصم العلاقة بين انجلترا وروما . وما جاء عام ١٥٣٤ حتى أعد هنرى قانونا لوراثة العرش يحصر ولاية العهد فى أبنائه من زوجته الجديدة « آن بولين » وطلب إلى كبار رجال الدولة أن يحلفوا يمين الإخلاص لذلك القانون ، ولكنها يمين صيغت عبارتها بحيث تتضمن الاعتراف بشرعية زواج الملك من « آن » وعدم شرعية زواجه من كاترين ، كما تتضمن إنكار كل يمين حلفت قبل ذلك « لسلطة أجنبية أو أمير أجنبى أو دولة أجنبية » ومعنى ذلك الحنث فى الأيمان السابقة التى حلفها رجال الدولة على ولائهم للبابا رئيساً للكنيسة .. وكان لابد لتوماس مور أن يحلف يمين الإخلاص التى يريدها هنرى ، فرفض مور رفضاً يزداد رسوخاً وثباتاً كلما ازداد هنرى إلحاحاً ورغبة فألقى « مور » فى برج لندن : حيث حوكم وأدين وأزهقت روحه فى اليوم السادس من يوليو عام ١٥٣٥ .

أما كتابه « اليوتوبيا » أو المدينة التى لاوجود لها فقد كتبه ليصلح الأخطاء الاجتماعية فى انجلترا فى عصره ، ولقد لقى هذا الكتاب كثيراً من النقد الشديد وكاد النقاد يجمعون على أنه ضيق الخيال مألوف الفكر ولايقدم للقارئ شيئاً جديداً ذا غناء فضلا عن أنه لا يواجه الحقيقة الواقعة فيما يبسط من آراء .. ولعلنا نكون أشد إنصافاً للكاتب حين نذكر أنه قصد إلى إصلاح الحياة الانجليزية وتقويمها

قبل أن يقصد إلى تصوير دولة مثلى كما فعل أفلاطون في جمهوريته ، ومن هنا جاء البناء ناقصاً فاتهمه الناقدون مثل « مشليه » و « ولز » بالقصور في الخيال .

وأهم الأغراض التي أراد أن يصورها بكتابه هذا هي :

١ ــ أن يشير في تهكم إلى ما يسود انجلترا خاصة وأوربا عامة من مساوئ اجتماعية .

٢ ــ أن يرسم صورة خيالية لدولة مثلى .

٣ ــ أن يوضح فساد الأخلاق بأن يقارن بين الأخلاق السائدة هنا والأخلاق القائمة في مدينة أحلامه .

ولقد كان لهذا الكتاب ذيوع عظيم بين الناس لمنزلة كاتبه ، ولأن أشد نزعات ذلك العصر هو الكشف الجغرافي في القارة الجديدة ، فاشتد ميل الناس إلى مطالعة ما يكتب عن البلاد البعيدة العجيبة التي كشفها الكاشفون ، سواء كانت تلك الأرض المكشوفة في مصور الواقع أو من تصوير الخيال . وهل كتاب « يوتوبيا » إلا رحلة خيالية إلى جزيرة أنشأها خيال الكاتب .

على أن الكتاب لا يخلو من لذة للقارئ الحديث ففيه حلول لمسائل هامة مما يشغل العقول في هذا العصر ، منها :

١ ــ مشكلة أوقات الفراغ ، فإنه كلما تقدم الزمن بالصناعة وأصابت من الرقى قسطاً اتسع فراغ العامل وكان أمره جديراً بالتفكير . ومن المذاهب الاجتماعية السائدة في عصرنا هذا رأى ينادى بمبدأ المساواة بين الناس جميعاً في أوقات الفراغ ، وذلك ما سبق إليه توماس مور إذ ستراه في هذا الكتاب ينادى بوجوب تحديد ساعات العمل فلا تزيد عن ست ساعات .

٢ ــ أساس السياسة القومية والعلاقة الدولية ، فإن « مور » يلح إلحاحاً شديداً في أن تهتدى الأمة في سياستها الداخلية وفي علاقتها مع سائر الأمم بأحكام العقل ولا تميل في ذلك مع الهوى ، فهذا وحده كفيل بألا تتعرض الإنسانية لما تتعرض له اليوم من الكوارث والآلام .

٣ ــ إن أشد ما يرغب فيه « مور » هو محو الذهب والفضة من الحياة الاقتصادية ولعل في ذلك تشابهاً قوياً مع ما يسرى بيننا اليوم من بعض الآراء الاقتصادية التي تنادى بعدم الأخذ بالذهب قاعدة للنقد .

* * *

يوتوبيا

تخيل توماس مور أنه حين أرسله هنرى الثامن سفيراً يفاوض في هولندا في بعض الشئون السياسية بين الدولتين ، قابل هنالك رجلاً اسمه هتلوداى ، عرف منه أنه سافر في رحلة طويلة إلى جزيرة مجهولة يطلق عليها (يوتوبيا) فأعجب بما فيها من نظم اجتماعية وخلقية وسياسية ، وهو يريد أن يذيع في الناس قصة هتلوداى كما سمعها منه ، لعلها تهديهم في إصلاح بلادهم .

ويستهل « مور » الكتاب برسالة يزعم أنها لصديق يعرف هتلوداى صاحب القصة فيرجوه أن يقابل هذا الرجل ويعرض عليه مسودة الكتاب قبل نشره خشية أن يكون فيه شيء من الخطأ ، لأنه حريص على أن يخرج للناس صحيحاً صادقاً .. وهو يقرر لصديقه في هذه الرسالة أنه حتى بعد تحقيق الكتاب وإثبات صحته ، يتردد في نشره لأنه يعلم أن الكثرة الغالبة من الناس فاسدة العقل مختلة التفكير لأنها جاهلة لم تصب قسطاً موفوراً من العلم بل إن الأقلية المتعلمة نفسها تحقر الحق وتزدريه . فماذا عساه أن يفيد بنشر الكتاب وهو يكاد يثق أنه لن يصادف عند القوم إلا ازوراراً ؟ وما أهون أن تتناوله ألسنة النقد الهادمة فيقضى عليه

ناقد بكلمة واحدة يرسلها بين رنين الكئوس ، دون أن يكلف نفسه عناء القراءة فضلا عن البحث والتفكير .

ثم يبدأ الكاتب بعد ذلك فى رواية القصة ، وهو يقسمها قسمين : الكتاب الأول — والكتاب الثانى .

الكتاب الأول

بعث بى الملك هنرى الثامن — ملك انجلترا المنتصر الظافر — لأفض ما بينه وبين « شارل ملك كاستيل » من أسباب الخصومة والنزاع ، وكان برفقتى « تنستول » وهو أشهر من أن أعرف القارئ به ، ولو فعلت كنت كمن يبين موضع الشمس بشمعة كما يقول المثل السائر . . فقابلنا فى « بروج » رسل « الملك شارل » وكلهم ذكى ممتاز ، فإن اختصصت أحدهم بمدح فهو « تمبيس » الذى امتلأت إعجاباً ببلاغته ودرايته بالقانون وما أوتى من المواهب النادرة والعلم الغزير . . . واجتمعنا بهؤلاء السفراء مرتين لم نتفق فيهما على وفاق فسافروا ليعرضوا الأمر على أميرهم شارل فى بروكسل ، وسافرت إلى أنتورب .

وبينا أنا مقيم فى أنتورب إذ زارنى « بطرس جيلز » وهو من أهالى أنتورب ، وقد حسنت سمعته بين قومه ، فامتدحته الألسنة لعلمه وفضله ، وعرف فيه الناس وفاء نادراً لأصدقائه ، فضلا عن مرحه الجذاب وحديثه الحلو ، فكان بطرس لى فى غربتى الموحشة أحسن السلوى وخففت صحبته من لوعتى المتحرقة نحو بلادى وزوجى وأبنائى الذين كنت قد فارقتهم منذ شهور أربعة .

أديت الصلاة ذات يوم فى كنيسة جميلة البناء ، وسرت فى طريقى عائداً إلى الدار فأبصرت بطرس يتحدث مع رجل تقدمت به السن ، بشرته ضاربة إلى السمرة من لفحة الشمس وله لحية طويلة بيضاء ، وكان يتلفع بثوب فوق كتفيه ، وما كدت أراه حتى رجحت أن يكون بحاراً . فلما رآنى بطرس أقبل نحوى مسرعاً وحيانى ، فكدت أطلب إليه أن يعود إلى محدثه لولا أنه أسرع فأنبأنى بأنه كان يعتزم أن يصطحب ذلك الرجل إلى دارى ، فأجبته انهما يحلان أهلا وسهلا لما يكنه صدرى من حب لبطرس ، فقال لى : إنك لن تجد بين الناس من يتحدث إليك حديثاً أحلى وأشهى من حديث هذا الرجل فهو يروى لك قصصاً ممتعة عن شعوب مجهولة زارها بنفسه وبلاد عجيبة رآها بعينه ، وأنا أعلم إنك راغب فى مثل هذه الأنباء .

أما ذلك الرجل فهو « روفائيل هيثلو داى » كان عالماً باللغة اللاتينية ضليعاً فى اليونانية ، وانفق أيامه فى دراسة الفلسفة ، وقد دفعه حب الرحلة إلى اصطحاب « أمريجو فسبوتش »(١) فى رحلاته الثلاث الأخيرة . ولكنه لم يعد مع أمريجو فى ثالثها ، بل آثر البقاء فى أرض « جيلانك » مع أربعة وعشرين رجلا تركهم أمريجو هنالك .. آثر روفائيل البقاء فى تلك البلاد ليضرب فى أنحائها ويجوس خلالها لأنه يحب أخطار السفر أكثر مما يحب السلامة والعافية ، ولم يكن يعبأ أن يدركه الموت فى إحدى رحلاته قائلا : إن من لا قبر له فالسماء غطاؤه ، والطريق إلى الجنة بُعْدُها واحداً أينما صعدت إليها . . . فلما غادره أمريجو أخذ روفائيل ينتقل من بلد إلى بلد مع خمسة من أهل « جيلانك » ثم انتهى آخر أمره إلى بلد رأى به مركباً راسياً من مراكب وطنه ، فعاد على ظهرها .

أنبأنى بطرس بهذا كله عن روفائيل ، فشكرته على أن أتاح لى فرصة التحدث إلى هذا الرجل ، والتفت إلى روفائيل وحييته فرد التحية ، وأخذنا فى حديث أولى كهذا الذى يبدأ به الناس عادة صداقة

(١) « امريجو » هو مكتشف أمريكا بعد كولمبس ، وباسمه سميت القارة الجديدة .

جديده ، ودعوته إلى دارى وهناك جلست وإياه على مصطبة فى حديقتى غطاها الحشيش الأخضر ، ثم بدأنا الحديث .

حدثنا أنه حين تخلف فى أرض « جيلايك » بعد أن غادره « أمريجو فسبوتش » لم يجد عسراً فى مخالطة الناس ومعاشرتهم لأنه استطاع أن يكسب قلوبهم بطلاوة حديثه فعاش بينهم فى ألفه ومحبة ، وأحبه رجل ذو منزلة عالية — نسيت اسمه وبلده — فأمر أن تكون نفقات عيشه وسائر رفقائه من حسابه ، وزوده برجل يهديه إلى الطريق الصحيح أثناء رحلته ، ويقدمه إلى أمراء البلدان التى يمرون بها ليهيئ له حسن القبول .

وبعد رحلة استغرقت أياماً جاء إلى مجموعة من المدن تسكنها شعوب غنية سعيدة محكومة بقوانين لايجد النقد إليها سبيلا .. وقد عبر فى طريقه إلى تلك المدن صحراوات فسيحة مترامية الأطراف تكاد أرضها تلتهب بحرارة الشمس التى لا تحول ولا تزول ، وكل ما فيها مخيف مفزع كريه بغيض ، وكل ماتقع عليه العين بها نابى ممقوت ، ولا يسكنها سوى صنوف الحيوان المفترس والزواحف الفاتكة وأقوام من الأناسى لايقلون وحشية عن الحيوان والأفاعى .. فاذا ماعبرت تلك الإقليم المخيف ، أخذ كل شئ يتبدل أمام ناظريك ويتغير فالهواء بليل عليل معتدل ، والأرض يكسوها النخيل الأخضر ، والحيوان طيع ذلول ، والناس يقيمون فى المدائن ويحيون حياة نشيطة سعيدة

ولست أستطيع أن أنقل حديث روفائيل بأكمله ، ولكنى سأروى عنه حديثه عن تلك الشعوب التى ألفاها تعيش فى نظام محكم دقيق وتحكمهم مجموعة من القوانين الصالحة القومية لأنى أكثرت من السؤال فى هذا الموضوع لكى ازداد دراية وعلماً بتلك الشعوب وحياتها فما أندر أن تصادف شعباً تسوده القوانين الصالحة ولقد علمت من حديث الرجل عن تلك البلاد العجيبة شيئاً كثيراً مما يصح أن نقتبسه فى بلادنا لنمحو شيئاً من أخطائنا .

وهأنذا سأقص عليك ما رواه الرجل عن أخلاق أهل « يوتوبيا » وعاداتهم وقوانينهم .

أخذ روفائيل يتحدث عن قوانين « يوتوبيا » ويقارن بينها وبين قوانين بلادنا فأبدى مهارة عجيبة ودراية واسعة بنظم الحكم ، فسأله بطرس : إنى ليدهشنى ياروفائيل أن تكون على هذا القدر من العلم ولا تلتحق بحاشية الملك[1] إنى لعلى يقين أنك تكون فى بلاط الأمير درة نادرة ، وتعلو فى تقدير الأمير لما يجد فى حديثك عن البلاد العجيبة التى رأيتها من لذة ومتاع ، ولما يفيد من هداية بنصحك الخالص السديد فى إدارة الحكومة ، بما تضع أمام عينيه من أمثلة صالحة .. فأجاب روفائيل بأنه لايحب أن يستعبده ملك كائناً من كان . فاعترض بطرس قائلا : إن الأمر لا استعباد فيه ، بل ستصيب منصباً رفيعاً ومالا كثيراً وجاهاً عريضاً تنفع به نفسك وأصدقاءك فأجاب روفائيل : وماذا أصنع بالثروة وأنا استمتع اليوم بحرية أين منها الملوك والأمراء ، أفعل ما أشاء متى أشاء ... فقلت له : أى صديقى روفائيل إنى لأتبين فى وضوح أنك لا ترغب فى مال ولا سلطان ، وإنى أحترم رجلا هذا ملمحه أكثر مما أقدر أولئك الذين يتسابقون إلى القوة والجاه . ولكنى أرى مع ذلك أنك تستطيع أن تخدم الوطن وأنت فى منصب رفيع إلى جانب الأمير لتضع فى رأسه الأفكار النبيلة والآراء الفاضلة وما أصلحك لمثل ذاك .

فأجابنى روفائيل : ياسيدى مور .. إنك مخدوع خدعتين ، مخدوع فى قدرتى ومخدوع فى صفات الملوك وأخلاقهم . أما أنا فليس لى ماشاء فضلك أن يعزوه

---

(١) يلاحظ أن « مور » يقصد نفسه ويريد أن يشرح الأسباب التى حملته على رفض المنصب الذى عرض عليه فى بلاط هنرى الثامن .

إلى . وأما الملوك فمعظم عملهم خاص بالحروب — وهذا شئ أمقته وأجهله فى آن معا — فهم بالحروب أكثر شغلا منهم بالسلم وصالح الشعب ، وهم يبذلون جهداً فى محاولة توسيع ملكهم أكثر جداً مما ينفقونه فى محاولة حكم بلادهم حكماً صالحاً ... وأعجب من هذا يا صديقى أن الناس أنفسهم لا يأبهون للإصلاح فى كثير أو قليل ، ولو بسطت لهم رأيا ناضجا فى إصلاح شئونهم سلقوك بألسُن النقد الحداد .

فسألته : ترى هل مررت ببلدنا فيما مررت ؟ فأجاب أنه فعل ، ومكث به أربعة أشهر أو خمسة عقب الثورة التى قام بها أهل المناطق الغربية فى وجه الملك فقمعت بسفك الدماء وقابل هناك بعض كبار رجال الدولة وتحدث إليهم كثيراً .

وذكر روفائيل أنه عجب أشد العجب حين مر بأرض انجلترا فوجد أن اللص جزاؤه الإعدام [١] وعلق على ذلك قائلا إن ذلك جاوز حد العدل ، فهو عقاب لا يمنع السرقة رغم قسوته . فما من عقوبة تنجح فى منع السرقة وما أشبه الحاكم الذى يقتل السارق دون أن يهيئ له العمل أولاً بالمدرس الأحمق الذى يضرب تلميذه ولا يعلمه شيئاً .

قال روفائيل إنه تحدث فى ذلك إلى رئيس أساقفة كانتربرى وإلى كبير من كبراء الدولة فأجابه ذو المنصب الرفيع بأن القانون الذى يعترض عليه عادل لا عوجَ فيه ، وأن هؤلاء اللصوص فى مكنتهم أن يمتهنوا الصناعات اليدوية أو يشتغلوا بفلاحة الأرض لولا أن الشر ركِّب فى طبعهم ، فقال له روفائيل إن هذا الجواب لا يقنع ولا يسلم من النقد . فدعك من ذوى العاهات الذين أعجزتهم الحرب عن مزاولة صناعاتهم والذين تقدمت بهم السن حتى لم يعد فى مقدورهم أن يتحذوا لأنفسهم مهنة أخرى . دعك من هؤلاء وفكر فى الأمور التى تجرى تحت بصرك كل يوم ، فانظر إلى هؤلاء السادة المالكين الذين لا يكفيهم أن يعيشوا بأنفسهم عيش البطالة بما يفرضونه على مستأجرى أرضهم من عالى الأجور ، فتراهم يحيطون أنفسهم بحاشية من المتعطلين الذين لا يتعلمون صنعة يكسبون بها عيشهم ، حتى إذا ما مات سيدهم أو أصابهم المرض شردوا لأن السادة يؤثرون الإنفاق على متعطل على الانفاق فى سبيل المرضى . فأى سبيل أمام هؤلاء غير السرقة ؟ فلا هم صالحون أن يكونوا فى حاشيات السادة الأغنياء ، ولا هم بقادرين أن يفلحوا الأرض ويأكلوا من ثمرها لأنهم نشأوا نشأة ناعمة لا تعرف هذه الخشونة الغليظة فى العمل . . .
ثم انظر يا صاحبى إلى الأشراف ورجال الدين كيف يبلغ بهم الجشع فى كسب المال أن يحولوا المزارع إلى مراع لأن الرعى أدر للربح ، فيشردون بذلك ألوف المزارعين رجالا ونساء وشيوخاً وأطفالا ، فيضربون فى الأرض يمدون أيديهم طلباً لإحسان المحسنين ، ولا تكتفى الحكومة بهذا فتطوح بهم فى غيابات السجون لأنهم يسألون الصدقة ولا يعملون ... ألا إن جشع الأقلية الغنية قد جر الخراب على البلاد : فتبطُّلٌ وتسوُّلٌ وشقاءٌ وبؤسٌ فى ناحية ، وترفٌ وعربدة وخمر ومقامرة وعهر فى ناحية أخرى ..

لن يكون قتل اللصوص عادلا إلا إذا هيأنا لهم عملا بأن نخلص البلاد من بلاء الأغنياء الجشع ، فلا نسمح لهم بطرد المزارعين من أراضيهم حتى نفسح فى ميدان العمل الشريف أمام من عضهم الفقر فاضطروا إلى التسول أو السرقة .

فسأل الرئيس الدينى الذى كان يستمع إلى حديثه : إن كنت يا سيدى روفائيل لا ترى قتل اللص عدلا ، فماذا تقترح للسرقة من عقاب ؟ فأجاب روفائيل : يا سيدى لست أظن من الحق والعدل أن نزهق النفوس البشرية من أجل إزهاق المال . ورأيى

(١) يقصد مور القانون الانجليزى إذ ذاك .

أن خيرات الأرض كلها لا تساوى حياة إنسان واحد . ولقد نهانا الله عن قتل الإنسان ، فكيف نعجل فنزهق حياة رجل لأنه سرق حفنة من المال ؟ إن الخطأ فى التفكير بَيِّنٌ واضح حين نقول إن اللص والقاتل يجب أن تنزل بهما عقوبة واحدة . أليس هذا يشجع اللص على أن يقتل صاحب المال الذى يريد أن يسرقه ما دام قتله لا يزيد من جريمته ؟ بل يفسح أمامه الأمل فى النجاة لأنه سيخرس اللسان الذى قد يفضح جريمته ؟ إننا يا سيدى نحاول أن نعاقب اللصوص لنتناولهم بالتأديب فنخلق بذلك القاتلين .

لم يكد يصل روفائيل من روايته إلى هذا الحد حتى قال له مور : إن ذلك ليزيدنى إلحاحاً فى أن تلتحق ببلاط الأمير لتفيد أمتك بسديد رأيك . فإذا كان أفلاطون يعتقد ألا رجاء فى الإصلاح إلا إذا كان الفلاسفة حكاماً ، أو إذا درس الحكام الفلسفة، فما أبعد الأمم عن سعادتها أن أحجم الفلاسفة عن تسديد خطى الملوك بنصحهم الثمين .

فأجاب روفائيل : لست أظن يا سيدى مور أن الفلاسفة ستبلغ بهم القسوة وغلظة القلب هذا الحد البعيد ، بل إن الفلاسفة ليسرهم أن يقدموا لأممهم هذا الصنيع . بل هم قدموه فعلا بما نشروا من الكتب لو أن آذان الملوك والأمراء تصغى للنصح الجميل . إن أفلاطون يا صاحبى قد تنبأ بأن الملوك إذا لم يفسحوا صدورهم لدراسة الفلسفة فلن تقبل أذهانهم على نصائح الفلاسفة ، لأنهم سيكونون قد تأثروا بالآراء الفاسدة . وذلك ما برهن على صحته أفلاطون بنفسه حين ذهب يعلم الملك ديونيس ... إنى إذا قدمت للملك نصائحى وحاولت أن أقتلع من رأسه أسباب الشر والسوء فإما أن يكون جزائى الطرد أو السخرية .

افرض مثلا أن ملك فرنسا طلب المشورة من رجاله فيما يتصل بحربه مع إيطاليا فأشار عليه مشيروه بأن يحارب ليوسع من أملاكه ، ثم تقدمتُ أنا إليه بالنصح ألا يدخل الحرب لأن فرنسا وحدها أكبر جداً من أن يملكها ويحسن حكمها ملك واحد ، ثم أخذت أشرح له طرائق أهل « يوتوبيا » فى الحكم ليحذو حذوها ، ألا أكون بذلك موضعاً للسخرية والضحك ؟

فقد حدث مرة أن أهل اليوتوبيا اشتبكوا فى قتال مع بلد آخر ، وكتب لهم النصر وظفروا بذلك البلد لملكهم ، ولكنهم تبينوا فيما بعد أن الاحتفاظ بهذا البلد الجديد فى حوزتهم يكلفهم حرباً متصلة لاتنقطع : يقمعون ثورته مرة ويردون عنه المهاجمين مرة أخرى فلم يترددوا فى التنازل عنه ، إذ رأوا أن من الخير لهم أن ينصرف ملكهم إلى حكم بلدهم وكفى ليستمتعوا جميعاً بالسعادة وراحة البال .

هبنى يا صديقى قلت لملك فرنسا نصيحة كهذه ، وأشرت عليه بأن هذه الأهبة للحرب ستحدث القلاقل فى أمم كثيرة وسينفق فى سبيلها المال ويهلك الرجال ؛ وان ذلك الاضطراب كله سينتهى بلا شئ ولن يعود على أحد بطائل وأنه خير له أن يقنع بفرنسا ويكفيه فخراً أن يوفر لشعبها السعادة والثروة والهدوء ، فلا ينبغى أن يتدخل فى شئون غيره من الأمم لأن ما عنده فوق مايكفيه ... أقول لو أنى تقدمت بمثل هذا النصح إلى ملك فرنسا ، فكيف تراه يقع من نفسه ياسيدى مور ؟

فقلت : ما أحسبه شاكراً لك هذا النصح .

فقال : هب أميراً أخذ يفكر ويستشير ذوى الرأى فى ملء خزائنه بالمال ، فينصحه مشير أن يرفع قيمة النقد إذا كان عليه أن يدفع مالا ، وأن يخفض قيمة النقد إذا كان على الناس أن يدفعوا له مالا ، وبهذا يستطيع الملك أن يدفع قدراً ضئيلا من المال فيسدد به ديناً عظيماً ، وأن ينال قدراً عظيماً من المال حين يكون من حقه قليل منه .. أو إذا نصح

له ناصح بأن يزعم باطلا أمام الشعب إنه يعتزم محاربة الأعداء ، ويأخذ فى جمع الضرائب تبعاً للملك حتى إذا ما حصل مبلغاً جسيماً ، أعلن فى شعبه أنه آثر الصلح لأنه يحب شعبه ولا يرضى له سفك الدماء أو إذا أشار مستشار بأن يفرض الملك غرامات مالية على من يعتدى على هذا القانون أو ذاك من القوانين التى تقادم عهدها حتى نسيها الناس . وبذلك يجمع مالا طائلا من ظلم ظاهره العدل الشريف .

أقول لو أراد الملك أن يجمع لنفسه المال فأشار عليه المشيرون أن يلجأ إلى تلك الوسائل وأمثالها ، بحجة أن بقاء الثروة فى أيدى الشعب يجعله صعب القيادة نزاعاً للثورة ، فمن الخير أن تسلب أمواله على هذا النحو حتى يخرس الفقر ألسنة الثائرين ؛ فماذا عساى أن أقول للملك بعد هذا ؟ أقول إن هذه النصائح لا تشرف الملك الذى تتوقف سلامته ومكانته على ثروة شعبه أكثر مما تتوقفان على ثروته الشخصية ؟ أقول إن الشعب يختار الملك ليحكم فى صالح الشعب نفسه لا فى صالح الملك ، وأنه يختاره ملكاً لينفق جهده فى تهيئة العيش الرغيد الهادئ للجميع دون أن يعرض الناس للضرر والخطر ولذا وجب على الملك أن يفكر فى ثروة شعبه أكثر مما يفكر فى ثروته هو ، كما أن وظيفة الراعى — من حيث هو راع — أن يطعم الغنم قبل أن يطعم نفسه ؟

من ذا تحدثه نفسه بالثورة إلا الساخط على حالته الراهنة ؟ من ذا يسعى إلى تعكير الصفو إلا من لا يملك شيئاً يخشى أن يفقده ؟ .. إن الشعب إذا ازدرى مليكه ولم يعد ينظر إليه نظرة الاحترام والتقدير بحيث يعجز الملك عن حفظ الأمن إلا بالسبل الباطلة والضرائب الظالمة فخير له أن يغادر عرش الملك ، لأنه إن أصر على البقاء فسيكون ملكاً بغير جلال الملك .. إن الملك لا يشرفه أن يبسط سلطانه على شعب من المتسولين بل فخاره أن يحكم قوماً أغنياء . وهذا ما قاله أحد الملوك القدامى : خير لى أن أحكم شعباً غنياً من أن أكون غنياً .. ليست وظيفة الحاكم أن يعيش فى بذخ وبحبوحة فى شعب يتضور جوعاً ويئن من الألم ، ولكنها وظيفة السجان .

إن الملك الذى لا يقوى على إصلاح شعبه إلا إذا سلبهم مالهم يكون كالطبيب العاجز الذى لا يستطيع أن يعالج علة فى مريضه إلا إذا سبب له علة أخرى . ومن هذا شأنه من الملوك يجب أن يسلم بأن صناعة الحكم ليست فى مقدوره ... أما الملك الصالح فهو من احتقر اللذائذ الدنيئة وتخلص من كبريائه وحاول ألا يوقع الأذى بأحد من شعبه . وهو الذى يمنع أسباب الفوضى واعتداء الأفراد بعضهم على بعض بما يضع لهم من دقيق النظام ، لا بأن يزيد أسباب الاعتداء ثم ينزل بالمعتدين العقاب ... لو تقدمت إلى الملك بهذه النصائح ، ألا يشيح عنى بوجهه ، ولا يستقبل حديثى إلا بآذن صماء ؟

فأجبته أن نعم ، ثم أضفت أنه ما ينبغى أن يصارح الملوك بكل قول صحيح ، فلكل مقام مقال ، ولكن إن كان عسيراً على الحكيم أن يقتلع من رءوس الملوك أخطاءها ، فليس ذلك بمبرر له أن يهمل صالح الدولة . أفتترك السفينة فى العاصفة الهوجاء لأنك لا تستطيع أن تسيطر على الريح ؟ وقلت له إن واجبك يا صاحبى ألا تفجأ الملوك بكلام شاذ غريب لم تألفه مسامعهم ، بل شأنك أن تعالج الأمر فى مهارة وكياسة حتى تبلغ غايتك ، وما لا تستطيع أن تصلحه كل الإصلاح فقوّمْ عوَجَهُ ما وجدت إلى ذلك سبيلا حتى لا يكون سيئاً كل السوء لأن الأشياء لا تطيب ولا تجود إلى أقصى غايات الطيب والجودة إلا أن طاب الناس أجمعون وذلك ما لن يكون إلا بعد حين طويل من الدهر .

فاعترضنى روفائيل قائلا : إذن فلن أغير شيئاً مما هو كائن ، وما دمت أعيش بين قوم مجانين فلأكن

مجنوناً مثلهم . وإلا فاذا أنا صانع ، أقول الحق فأصادف آذاناً صماء ، أم أقول الباطل وأنا عليم ببطلانه ؟ لا ، لن أقول باطلا عن عمد ما حييت . وأما الحق فسينبو على أسماعهم لأنهم لم يألفوه ، فلو صارحت الناس بما قاله أفلاطون فى تنظيم الدولة أو بما يسود يوتوبيا من قوانين لهالهم أن يعلموا أن أفلاطون وأهل يوتوبيا يأخذون بمبدأ الاشتراكية ولا يقرون هذه الملكية الفردية التى تقوم بيننا .

إنك لتنصحنى يا سيدى مور أن أراوغ فى بسط آرائى للأمير الحاكم فلا أواجهه بالحقيقة عارية مرة ، وذلك يذكرنى بشئ وهو أن آراء المسيح على حقيقتها بعيدة كل البعد عن أفهام الناس ، بل هى أغرب عليهم من آراء أهل يوتوبيا ، فلجأ القساوسة إلى سياسة عجيبة ، وهى أن يحوروا ويشذبوا من آراء المسيح حتى تقرب من أفكار الناس فلا تبدو لهم عجباً . أتريدنى على انتهاج هذا السبيل فى إعلان آرائى الجديدة ؟ إنى إن فعلت ما أفاد الناس شيئاً ، لأنى إما تاركهم فى غيهم يعمهون ، أو دافع بهم إلى ضلال فوق ضلالهم .

إذا رضيت أن أكون ناصحاً للملك فإما أن أقول رأياً يخالف رأيه ، وهذا يساوى ألا أقول شيئاً لأنه لن يستمع إلى قولى ، وإما أن أقول ما يتفق مع رأيه وهذا يشجعه على ما هو ماض فيه من جنون .

خذها كلمة ياسيدى مور ، ما دامت الملكية الفردية قائمة فلا رجاء فى إصلاح ، إلا إذا كان رأيك أن العدل يستقيم ميزانه إذا وضعت الأشياء فى أيدى الأشرار أو إذا قسمت الثروة بين نفر قليل من الناس وعاش الباقون فى فاقة وشقاء .

إن أهل يوتوبيا يأخذون بمبدأ الاشتراكية ، ولذا ترى كل إنسان هنالك مسدود الحاجات ، بل تغمره وفرة من الانتاج . . فأنا أوافق أفلاطون فيما ذهب إليه من اشتراكية ولست أعجب حين أعلم برفضه أن يسن الشرائع لقوم لايستمعون إلى نصحه فى قسمة الثروة بالتساوى بين الجميع . فقد أدرك ذلك الفيلسوف العظيم ألا سبيل إلى سعادة المجتمع إلا أن تسود المساواة بين الأفراد فى كل شئ ، وهذه المساواة المطلقة مستحيلة ما بقيت الملكية الخاصة قائمة . فاذا طفق كل فرد يسعى جهده فى تحصيل ما يمكن تحصيله من الثروة كانت النتيجة المحتومة لذلك أن تنحصر الثروة فى أيدى طائفة قليلة وأن يظل الباقون — وهم الكثرة الغالبة — فى فقر وحاجة ، مع أن هذه الكثرة فى معظم الحالات أحق بالتمتع بالمال من أولئك الأغنياء ، لأن الأغنياء كثيراً ما يستولى عليهم الجشع فى جمع المال دون أن يؤدوا عملا يفيد أمتهم ، أما الفقراء فهم الذين يعيشون عيشة البساطة ويفيدون أمتهم بما يؤدونه كل يوم من الأعمال أكثر مما يفيدون أنفسهم . فيبقى الذى لا أشك فيه هو أننا لن نبلغ الكمال فى توزيع الثروة إلا إذا حطمنا قوائم الملكية الخاصة .

ما دامت الملكيـــة الفردية قائمة فسيبقى الفقر بعبئه الثقيل .

نعم قد تخف وطأة شره ببعض الشرائع الحكيمة كأن يُضْرَبَ حدٌّ أقصى لما يجوز أن يملكه الفرد أو لما يجوز أن يحوزه الملك من الأرض والسلطان ، وأن يحرم توزيع المناصب بالرشوة والهدايا لأن ذلك يجعل مناصب الدولة فى مقـــدور الأغنياء وحدهم مع أن الحكماء من ذوى العقول الراجحة هم أحق بها ، أقول إنه قد تخف وطأة الشر بمثل هذه الشرائع ولكن البلاء لايزول ولا يقتلع من جذوره إلا أن أتينا على الملكية الخاصة فمحوناها محواً من الوجود .

فاعترضت روفائيل قائلا : ولكن اشتراكية الأشياء بين الناس لا تحفز أحداً إلى الجد فى العمل ،

وبذلك يكتب عليهم جميعاً أن يعيشوا عيش الفاقة فينضب معين الإنتاج بقلة العمل .

فأجابنى : لست أعجب أن يكون هذا رأيك ، فأنت تتصور الموضوع تصوراً باطلا فلو رأيت معى أهل يوتوبيا وشهدت حياتهم وما يسودها من قوانين — فقد عشت بين ظهرانيهم خمسة أعوام وكنت أوثر البقاء لولا أنى طمعت أن أعود لأنشر بين الناس هنا أنباء ذلك العـالم المجهول — أقول لو كنت معى يا صديقى مور لأيقنت أن ذلك هو نظام الحياة الكامل وأن لا نظام سواه .

ومن حسناتهم أنهم إذا علموا شيئاً جديداً مفيداً ممن تطوح به الأقدار كما طوحت بى إلى بلادهم ، فإنهم لا يترددون لحظة فى الأخذ به وتطبيقه ما دام صالحاً نافعاً . أما نحن فوا أسفاه .. نسمع بنظام أحسن من نظامنا فلا نأبه له . ولعل ذلك الفارق هو وحده الذى يجعل أهل يوتوبيا — فى رأيى — أصلح منا للحياة والبقاء ، وإن لم نكن أقل منهم فى الثروة والذكاء . فقلت لروفائيل : إذا كان الأمر كذلك فأتوسل إليك أن تصف لى تلك البلاد . ولا توجز الوصف بل قل فى إطناب لأعلم كثيراً عن أرضهم وأنهارهم ومدنهم وأخلاقهم وقوانينهم ونظمهم وكل ما تحب أن تنقل عنهم من جوانب الحياة وما أحسبك باخلا علينا بهذا .

فقال : بل ليس أحب إلىّ من ذلك ، فالأمر فى ذهنى بيِّنٌ واضح ولكنه يقتضى بعض أوقات الفراغ لروايته .

قلت : لنتناول الآن طعام غدائنا ولنرجئ الحديث إلى وقت آخر .

وكان أن فرغنا من الطعام وعدنا إلى الحديقة حيث كنا ، فجلسنا على المصطبة المعشوشبة ، وآثرت ألا يدنو منا أحد من الخدم حتى لا يضطرب حبل الحديث ، وجلسنا ثلاثتنا : أنا وصديقاى بطرس وروفائيل ، وصَمَتَ روفائيل قليلا وأرهفنا له الآذان ، فشرع يقول :

* * *

الكتاب الثانى

يوتوبيا جزيرة يبلغ عرضها فى وسطها — وهو أعرض أجزائها — مائتى ميل : ثم ينثنى طرفاها بحيث تصبح الجزيرة فى شكل هلال وليد ، وينفذ البحر بين طرفيه اللذين يبعد أحدهما عن الآخر أحد عشر ميلا أو ما يقرب من ذلك .

وتنهض فى وسط الجزيرة صخرة عالية أقيم عليها برج حصين تحرسه حامية من الرجال وقد تناثرت صخور تحت سطح البحر بقرب الشاطئ بحيث يستحيل على القادم الغريب أن يسلك بسفينته سبيلا سويا إلا أن يهديه دليل من أهل الجزيرة إلى الميناء الذى يقصد إليه وهذه الصخور الناتئة كفيلة وحدها أن تسحق الأسطول المهاجم كائناً ما كان ... هذا فى البحر ، وأما فى البر فقد شيد حاجز منيع على حافة الجزيرة ، أقامت بعضه الطبيعة وتممه الإنسان ، فيكفى عدد قليل من الجند لحماية الجزيرة كلها من هجمة الأعداء .

وفى جزيرة يوتوبيا أربع وخمسون مدينة كبيرة جميلة تتكلم كلها بلسان واحد ويلبس الأهلون جميعاً طرازاً واحداً من اللباس ، وهم جميعاً خلق واحد ، وتسود المدائن كلها نظم واحدة وقوانين بعينها ولا تبعد مدينة عن مدينة أكثر من رحلة يوم واحد مشيا على الأقدام ، وعلى كل مدينة أن تختار من بين أبنائها شيوخاً ثلاثة فيجتمع شيوخ الجزيرة كلها معاً للتشاور فى شئون الدولة .

والمدينة تنقسم إلى أسَر لاينبغى أن تقل الواحدة منها عن أربعين شخصاً يخضعون جميعاً للرجل

وزوجته اللذين لابد أن يكونا عاقلين حكيمين تقدمت بهما السن ، وعلى كل ثلاثين أسرة يقوم رئيس أو حاكم . وتشترط الدولة على كل أسرة أن ترسل كل عام عشرين من أبنائها إلى مزارع الريف حيث يقضون الحول فى فلاحة الأرض ، حتى إذا ما مهر الجميع فى الزراعة كان لكل واحد الحق فى البقاء فى الريف إن أراد .

أما واجب المزارعين فهو حرث الأرض وزرعها وتربية الماشية وقطع الأخشاب وإرسالها إلى المدينة ، وهم يربون قليلا من الجياد الحوشية لتدريب الشبان على الفروسية وركوب الخيل .

وهم لايزرعون إلا قمحاً لخبزهم ، وأما شرابهم فنبيذ العنب أو عصير التفاح والكمثرى أو الماء القراح . ولا بد أن يزرعوا مايزيد عن حاجة المدائن جميعاً ليصدّروا القدر الزائد إلى الأمم المجاورة .

والمدن كلها متشابهة بحيث يكفيك أن تعرف واحدة منها لتعرفها كلها ، وسأصف لكم إحداها وتسمى « أموروت » لأنها مقر مجلس الشورى وتعترف لها بقية المدائن بالرئاسة .

تقع أموروت فى حضن تل وطئ ويتخللها نهر تصب فيه نهيرات كثيرة ، وأهلها يحافظون على منابع هذه الأنهار فيقيمون حولها الأسوار حتى لا يمنعها عنهم عدو أو يصيبها بأذى . وقد أحاطوا المدينة بسور من الصخر عال كثيف ، واحتفروا حولها خندقاً عميقاً تحفه الأشجار والأشواك .

وأما المنازل فقد تلاصقت فى فخامة وجمال . تمتد بينها طرق لايقل عرض الواحد منها عن عشرين قدماً ، وزرعت الحدائق الغناء خلف الدور ، ولكل منزل بابان أحدهما يطل على الطرق والآخر يفتح فى الحديقة الخلفية وهى أبواب يسيرة الفتح والإغلاق ولا يجوز لساكن الدار أن يغلقها بالأقفال والمتاريس حتى يتيسر لمن شاء أن يمر خلالها . ولِمَ يغلق صاحب الدار أبوابه وليس فى الدار ما يملكه ملكاً شخصياً . هذا إلى أن أهل المدينة يتبادلون الدور حيناً بعد حين ... وتدب المنافسة بين سكان الطرق المختلفة ، ولذا فهم لايدخرون وسعاً فى تجميل الطرق وتنسيقها حتى تبدو بهجة للناظرين . ولعل أجمل ما يسترعى النظر فى المدينة ، حدائقها التى يراعى فى زرعها الجمال والإثمار فى آن معاً وأظن أن مؤسس المدينة كان قد عنى بالحدائق أول ما عنى .

رؤساء المدينة

تختار كل ثلاثين أسرة ممثلا لها ، ثم تختار كل ثلاثين ممثلا من هؤلاء رئيســاً . على أن يشترك الممثلون جميعاً فى انتخاب أمير البلاد الذى يظل فى منصب الحكم ما بقى حياً ، إلا إذا ارتكب من الخيانة ما يستحق العزل من أجله .

وإن نشأت خصومة بين الأفراد نظر فى أمرها قاضيان من هؤلاء الرؤساء . أما ما يتعلق بشئون الدولة كلها فلا بد أن يعرض على مجلس الشورى بأجمعه على ألا ينفذ منه شئ إلا بعد مناقشته فى المجلس ثلاثة أيام . ومن يناقش فى أمور الدولة خارج مجلس الشورى يحكم عليه بالاعدام ، وهم إنما أرادوا بهذا القانون ألا يتآمر الأعضاء خارج المجلس مع الأمير على انتهاج خطة يدبرونها .

ولا يبيح قانون مجلس الشورى أن يناقش موضوع إلا إذا سبق عرضه فى جلسة سابقة ولا يجوز البتة أن يبدأ عضو من فوره فى بحث موضوع لم يسبق عرضه فى جلسة سابقة ليتقوا بذلك شر أن يقول العضو كل سانحة تمر بذهنه ويأخذ فى الدفاع عنها بغير روية ولا تفكير .

الغني لماله مع أنهم على يقين من أنهم لن يكسبوا من ماله مليماً واحداً ..

عرف أهل يوتوبيا كل ذلك فيما لقنوه في المدرسة وفيما قرأوا من الكتب التي يؤلفها ذوو الكفاية العقلية في أوقات الفراغ التي أشرنا إليها .

وأهم ما يعنون بدراسته سعادة الإنسان ، والرأي عندهم أن ينشد كل إنسان سعادته على شرط ألا تغرينا سعادة صغرى فنفقد بسببها سعادة أكبر منها ... وهم يعدون من علامات الجنون أن يجد إنسان سعادته في إذلال غيره ؛ كأن يطالبه بالركوع بين يديه أو بالانحناء أو بلبس رداء أو خلع رداء . ماذا يفيدك أن تكلف غيرك مثل هذا ؟ أتخفف ذلك من آلامك التي تشعر بها ؟ ألأن أباك أو جداً من أسلافك أورثك أرضاً يكون من حقك أن تكلف سواك بما يؤذيه ولا يفيدك ؟

وماذا أقول في أولئك الذين يملكون ثروة أضخم مما يتطلبون .. إن الغنيّ الذي يملك أكثر مما يحتاج يخزن ثروته ويحرص عليها ألا تتسرب إلى أيدي سواه ، فأي فرق بين مال مخزون ومال معدوم ؟

وانظر إلى هؤلاء الأغنياء يقتلون فراغهم في الصيد ، فخبرني بربك ما لذة الصيد ؟ دعك من الأذى الذي يصيب الحيوان في غير مبرر ولا طائل ، وحدثني لم يَسُرُّ الإنسانَ أن يتابع كلبٌ أرنباً ؟ إن كانت اللذة في رؤية الكلب وهو يجري ، فلماذا لا يتابع كلبٌ كلباً آخر ؟ وأما إن كانت المتعة أن يرى الأرنب قتيلاً منهوش الجسد فأي نفس هذه التي تلتمس لذتها في منظر البريء يسحقه المعتدي ، والضعيف يفتك به القوي المفترس ؟ إن أهل يوتوبيا ليستنكرون ذلك ، ولا يجيزون لأحد منهم أن يسفك دم الحيوان . بل إن ما يذبحونه لطعامهم يكلفون المجرمين بذبحه خشية أن يتحول القتل إلى عادة فيفسد بذلك واحد منهم وتميل نفسه إلى الشر .

أما سعادتهم فيقسمون أسبابها قسمين : سعادة روحية يلتمسونها في البحث عن الحقيقة ، وسعادة جسدية يجدونها في الاحتفاظ بصحة الأبدان .

وهم لا يقرون وجهة النظر التي تحتقر الجمال وتبدد قوة الجسد بالصوم والتقشف وما إليهما فليس من الحكمة عندهم أن ترفض اللذائذ مخدوعاً بأن ذلك هو الفضيلة ، أو أن تعرض نفسك لألوان من الشقاء والألم لتثبت أنك قادر على احتمال الصعاب فذلك في رأيهم قسوة وجنون .

ولما كان أهل يوتوبيا يعنون كل هذه العناية بصحتهم ، فأنت تراهم خفافاً سراعاً يمتلئون نشاطاً وقوة ، وكان من أثر ذلك قدرتهم على استثمار أرضهم أضعاف ما تستثمر الأقوام الأخرى أراضيها مع أن تربة بلادهم ليست شديدة الخصب .. ولن تجد شعباً أطول من أهل يوتوبيا أعماراً وأقل تعرضاً للأمراض ، وكلهم مرح رقيق سريع ذكي هادئ قادر على بذل مجهود عضلي عظيم إذا اضطره الموقف إلى ذلك . ولكن حياتهم قلما تضطر أحداً على الاجهاد .

سمعني أهل يوتوبيا أتكلم اليونانية فأخذوا في تعلمها فعلمتهم إياها ، لا لأني أعتقد في نفعها لهم ولكني أردت أن أؤدي عملا ما في تلك الأرض التي لا تعرف للبطالة معنى .. فلم أكد أمضي في تعليمهم حتى أخذتني الدهشة من سرعة تقليدهم للنطق الصحيح وحفظهم للكلمات والعبارات . ولم تمض سنوات ثلاث حتى كان في مقدورهم أن يقرءوا ما أرادوا من الكتب اليونانية .. فاستعاروا مني كثيراً من كتبي ، وخاصة كتب أفلاطون وأرسطو ، وكان عندهم عدد كبير من مؤلفات بلوتارك وأرستوفان وهومر ويوربيد وسفوكليز وثيوسيديد وهيرودوت .

عمل كل فرد عملا مفيداً ، إذن لألفيتهم ينتجون فى زمن قليل ما يزيد على حاجة الجميع .

وفضلا عن ذلك كله فأهل يوتوبيا يوفرون على أنفسهم كثيراً من العمل بفضل المساواة التى يفرضونها بين الناس . فليس لأحد منزلان أو أكثر كما هى الحال بيننا . وبذلك يدخر البناءون كثيراً من جهدهم الضائع فى هذه البلاد ، ولا يجوز للرجل هناك أن يستهلك أكثر من جلباب واحد كل عامين ، فأين هذا مما تراه حولك من تصرفات المترفين الأغنياء الذين لا يكفى الواحد منهم عشر حلل فى العام الواحد ؟

وقد تسألنى : ومن ذا يقوم فى أرض يوتوبيا بالأعمال الشاقة العسيرة كرصف الطرق وما إليها والجواب أن ذلك متروك للمسجونين من المجرمين ، فإن بقى شىء أعلنت الدولة أن من يقبل على هذا العمل فله أن يستمتع بوقت فراغ أطول مما يستمتع به سائر الأفراد وبذلك تغرى قوماً باختيار هذه الأعمال ؛ لأن حكومة يوتوبيا أخذت على نفسها ألا ترغم أحداً على عمل من الأعمال .

اتصال الأفراد

قلنا إن مجتمع اليوتوبيا يتألف من أسر وأن رأس الأسرة هو أكبر الذكور سناً ، فإن خرف ولى مكانه من يتلونه فى السن .

وتشترط حكومة يوتوبيا ألا تزيد الأسرة ولا تنقص على حد أقصى وحد أدنى تفرضهما الدولة فرضاً ، فإن زادت أسرة على العدد المفروض أضيفت الزيادة إلى أسرة قل عدد أفرادها . فإن زادت أسر المدينة كلها أخذت الزيادة لتكمل النقص فى مدينة أخرى . وإن زادت المدن كلها أخذ العدد الزائد من كل مدينة ليجتمعوا فى مدينة جديدة تبنى لهم فى أرض مهملة .

وفى كل مدينة أربعة أحياء وأقسام ، لكل قسم سوق خاصة به تضع فيه كل أسرة ما تنتجه ، فيذهب أرباب الأسر ليأخذ كل منهم ما تحتاجه أسرته دون أن يطالب بثمن يدفعه أو ضريبة يؤديها . وفيم المال والضريبة ؟ أليس المحصول الناتج أكثر مما تقتضيه حاجة الناس ؟ إذن فليأخذ كل منهم ما يريد ، ولا محل للخوف من طمع يغرى الناس بأخذ ما يزيد على حاجتهم لأن كل فرد يوقن يقيناً لا شك فيه أنه لن يتعرض يوماً للحاجة والفاقة ، فما الذى يغريه بالطمع؟ إن صنوف الحيوان قد تخشى الحاجة والجوع فتكنس من القوت ما لا حاجة لها به فى وقتها الراهن ، ويضيف الإنسان إلى خوفه من الجوع زهوه وكبرياءه بكثرة ما تملكه يداه . ولكن أرض يوتوبيا لا تعرف معنى الحاجة لكثرة إنتاجها بسبب اشتغال أهلها جميعاً بالإنتاج ولا تعرف معنى الزهو بكثرة الأملاك لأنها فرضت بين الناس المساواة فى كل شىء .

وإذا ما حان موعد الطعام نفخ فى صور ليخف الناس إلى قاعات فسيحة تسع أفراد القسم جميعاً حيث يأكلون معاً طعاماً واحداً ، أعده طهاة شعبيون . ويجوز لمن يريد أن يحتجز لنفسه ما يريد من الطعام ليأكله فى داره على حدة . ومن تقاليدهم أن يُحْجَزَ أولا طعام المرضى ليرسل لهم فى مستشفياتهم ، وطعام الغرباء الذين قد يزورون بلدهم حينا بعد حين . وتبدأ كل وجبة بقراءة شىء مما يحث على الفضيلة . ولرؤساء الأسر الحق الأول فى الحديث على الموائد ليستمع إلى حديثهم سائر الأفراد ، على أن واجب هؤلاء الرؤساء أن يستحثوا الشبان على الحديث ليعودوهم الجرأة وحسن الكلام .

السفر

على من يريد السفر إلى بلد غير بلده أن يستأذن الدولة فى ذلك ، لتسمح له بالأمد الذى يجوز له أن

يقضيه فى رحلته ، وليس هناك مايدعو المسافر إلى أن يصطحب زاداً أو متاعاً ، فأينما حل فهو بين أهله وعشيرته على شرط ألا يمكث بغير عمل فى مكان ما أكثر من يوم واحد ، فإن أراد البقاء أكثر من ذلك كان حتماً عليه أن يزاول مهنته على الفور . فإن زاد الإنتاج فى مدينة ونقص فى مدينة أخرى . سد النقص هنا بالزيادة هناك . وإن كان فى الجزيرة كلها زيادة فى المحصول ، أرسلت الزيادة إلى الأقطار المجاورة لتوزع على الفقراء .

وأهل يوتوبيا لا يحبون الذهب ولا يسعون إليه ، وهم يقومونه بقيمته فى الصناعة فلا يجدونه مساويا لقيمة الحديد . إنهم لا يدرون لماذا تخلع الأمم على الذهب والفضة قيمة ليست لها بحكم طبيعتهمـــا ، ويرون أن الطبيعة أم رءوم ، بسطت كفها فيما يفيد قرودتنا بما لا ينفد من هواء وماء وأرض ، وقبضت كفها فى التوافه التى لا تنفع ودستها فى باطن الأرض كما فعلت بالذهب والفضة .

ولقد خشى أهل يوتوبيا أن ينخدع بعض الناس ببريق الذهب فيأخذون فى جمعه وتحصيله فقرروا أن تصاغ منه قيود المجرمين وأغلال المساجين ، فعقاب هذه الجريمة قرط من ذهب يعلق بالأذن ، وعقاب تلك الجريمة حلقة من ذهب يخزم بها أنف المجرم ، أو عقد يطوق به عنقه أو سوار يدور حول معصمه .

بهذا أنزلوا من قدر الذهب والفضة حتى أصبحا علامة التحقير وموضع السخرية والازدراء ، وأما سائر الجواهر الكريمة فشأنهم فيها أن يحلى بها الأطفال حتى إذا ماشب هؤلاء عن الطوق ألقوا بها كما يلقى أطفالنا بلعبهم ، ويأنفون اللعب بها حتى يثبتوا أنهم قد تركوا مرحلة الطفولة .

ولقد حدث ذات مرة أن بعث بعض الدول الأجنبية بسفرائها إلى أرض يوتوبيا ، فرأيت بعينى رأسى كيف استقبلهم الناس هناك . . . جاء السفراء مثقلين بأحمال من الذهب فى أعناقهم وعلى صدورهم ظناً منهم أن ذلك يرفع منزلتهم ومنزلة أممهم فى أعين الشعب ، فلشد ما دهشوا حين ألفوا الذهب هناك سمة المجرمين وشارة الأطفال ، فما لبثوا أن ألقوه حتى لا يكونوا من الناس موضع السخرية ... وقد سمعت طفلا وقف إلى جانب أمه أثناء مرور موكب السفراء يصيح قائلا : — انظرى يا أماه كم بلغ هذا الرجل من السن وما زال يتعلق بلعب الأطفال .

فأجابته الأم قائلة : صه يا بنى فلعله تابع من أتباع السفراء جاءوا به ليكون منهم موضع الضحك والسلوى ...

إن أهل يوتوبيا ليأخذهم العجب من رجل تبلغ به البلاهة والجنون حد الغبطة ببريق حجر كريم ، فإن كان غرضه البريق المتلألىء فلماذا لا يملأ بصره برؤية الشمس والنجوم ؟ ولشد ما يدهش سكان يوتوبيا حين يسمعون أن أهل البلاد الأخرى يقيسون منزلة الرجل بمقياس نسج ردائه ، فإن كان دقيق الغزل كان الرجل شريفاً نبيلا ، وإن كان غليظه كان من السوقة والعامة وهم يتساءلون فى عجب : أما يدرى هؤلاء أن الصوف الذى صنعت منه الملابس — رق غزلها أو غلظ — كان يغطى جلد خروف بعينه ، وأن الخراف فى منزلة سواء فلا امتياز لصوف على صوف؟

يعجب أهل يوتوبيا كيف تؤدى الغباوة بالناس إلى تقويم الذهب — مع أن الذهب بطبيعته لا نفع فيه — تقويماً يبخلون به على بعض أفراد الإنسان ، وكان ينبغى أن يكون الذهب أداة لخدمة الناس ونفعهم .. يعجبون مما سمعوه بأن الغنى الأبله فى مقدوره أن يستذل من هم أحكم منه وأعقل إذا كان فى حوزته كومة من الذهب ، فإن تحولت كومة الذهب إلى خادمه . أصبح الخادم من فوره سيداً والسيد خادماً .. وأعجب العجب عند أهل يوتوبيا أن يحترم الناس

الغنى لماله مع أنهم على يقين من أنهم لن يكسبوا من ماله مليماً واحداً ..

عرف أهل يوتوبيا كل ذلك فيما لقنوه فى المدرسة وفيما قرأوا من الكتب التى يؤلفها ذوو الكفاية العقلية فى أوقات الفراغ التى أشرنا إليها .

وأهم ما يعنون بدراسته سعادة الإنسان ، والرأى عندهم أن ينشد كل إنسان سعادته على شرط ألا تغرينا سعادة صغرى فنفقد بسببها سعادة أكبر منها ... وهم يعدون من علامات الجنون أن يجد إنسان سعادته فى إذلال غيره ، كأن يطالبه بالركوع بين يديه أو بالانحناء أو يلبس رداء أو يخلع رداء . ماذا يفيدك أن تكلف غيرك مثل هذا ؟ أيخفف ذلك من آلامك التى تشعر بها ؟ ألأن أباك أو جداً من أسلافك أورثك أرضاً يكون من حقك أن تكلف سواك بما يؤذيه ولا يفيدك ؟

وماذا أقول فى أولئك الذين يملكون ثروة أضخم مما يتطلبون .. إن الغنى الذى يملك أكثر مما يحتاج يخزن ثروته ويحرص عليها ألا تتسرب إلى أيدى سواه ، فأى فرق بين مال مخزون ومال معدوم ؟

وانظر إلى هؤلاء الأغنياء يقتلون فراغهم فى الصيد ، فخبرنى بربك ما لذة الصيد ؟ دعك من الأذى الذى يصيب الحيوان فى غير مبرر ولا طائل ، وحدثنى ليمَ يَسُرُّ الإنسانَ أن يتابع كلبٌ أرنباً ؟ إن كانت اللذة فى رؤية الكلب وهو يجرى ، فلماذا لا يتابع كلبٌ كلباً آخر ؟ وأما إن كانت المتعة أن يرى الأرنب قتيلاً منهوش الجسد فأى نفس هذه التى تلتمس لذتها فى منظر البرىء يسحقه المعتدى ، والضعيف يفتك به القوى المفترس ؟ إن أهل يوتوبيا ليستنكرون ذلك ، ولا يجيزون لأحد منهم أن يسفك دم الحيوان . بل إن ما يذبحونه لطعامهم يكلفون المجرمين بذبحه خشية أن يتحول القتل إلى عادة فيفسد بذلك واحد منهم وتميل نفسه إلى الشر .

أما سعادتهم فيقسمون أسبابها قسمين : سعادة روحية يلتمسونها فى البحث عن الحقيقة ، وسعادة جسدية يجدونها فى الاحتفاظ بصحة الأبدان .

وهم لا يقرون وجهة النظر التى تحتقر الجمال وتبدد قوة الجسد بالصوم والتقشف وما إليهما فليس من الحكمة عندهم أن ترفض اللذائذ مخدوعاً بأن ذلك هو الفضيلة ، أو أن تعرض نفسك لألوان من الشقاء والألم لتثبت أنك قادر على احتمال الصعاب فذلك فى رأيهم قسوة وجنون .

ولما كان أهل يوتوبيا يعنون كل هذه العناية بصحتهم ، فأنت تراهم خفافاً سراعاً يمتلئون نشاطاً وقوة ، وكان من أثر ذلك قدرتهم على استثمار أرضهم أضعاف ما تستثمر الأقوام الأخرى أراضيها مع أن تربة بلادهم ليست شديدة الخصب .. ولن تجد شعباً أطول من أهل يوتوبيا أعماراً وأقل تعرضاً للأمراض ، وكلهم مرح رقيق سريع ذكى هادئ قادر على بذل مجهود عضلى عظيم إذا اضطره الموقف إلى ذلك . ولكن حياتهم قلما تضطر أحداً على الاجهاد .

سمعنى أهل يوتوبيا أتكلم اليونانية فألحفوا فى تعلمها فعلمتهم إياها ، لا لأنى أعتقد فى نفعها لهم ولكنى أردت أن أؤدى عملا ما فى تلك الأرض التى لا تعرف البطالة معنى .. فلم أكد أمضى فى تعليمهم حتى أخذتنى الدهشة من سرعة تقليدهم للنطق الصحيح وحفظهم للكلمات والعبارات . ولم تمض سنوات ثلاث حتى كان فى مقدورهم أن يقرءوا ما أرادوا من الكتب اليونانية .. فاستعاروا منى كثيراً من كتبى ، وبخاصة كتب أفلاطون وأرسطو ، وكان عندهم عدد كبير من مؤلفات بلوتارك وأرستوفان وهومر ويوربيدز وسفوكلز وثيوسيديد وهيرودوت .

كل من أجرم أصبح عندهم عبداً رقيقاً يكلف بأشق الأعمال ويعمل عملا متصلا لا ينقطع ولا تحل عنه الأغلال ما دام عبداً ، وهم يبررون هذه القسوة بقولهم إن هؤلاء المجرمين قد نشأوا فى بلد هيأ كل فرصة ممكنة لعمل الفضيلة وطاعة القانون . فإن أغرت الرذيلة أحداً بارتكابها رغم كل ذلك فهو خليق أن يستذل فى غير رحمة .

وأما المرضى فيلقون منهم عناية ورعاية وعطفاً فأهل يوتوبيا لا يألون جهداً فى معالجة مرضاهم . . فإن أصيب المريض بعلة لا يرجى شفاؤها وجدتهم يسارعون إلى مجالسته ومؤانسته ليرفهوا عنه . أما إن كانت العلة تسبب للمريض ألماً فضلا عن استعصائها على البرء فإن القساوسة ورجال الدولة يأخذون فى اقناعه بقتل نفسه حتى يتخلص من ذلك الألم لأنه فوق أنه يؤلم سواه ولا يعمل للدولة عملا مفيداً . ولكنهم لا يجبرون المريض على الموت إجباراً بل يقنعونه به حتى يستل روحه بيده أو يسمح لغيره أن يفعل ذلك وهو غارق فى نعاسه . . . أما من يقتل نفسه دون أن يأذن له القساوسة ورجال الدولة ، فهو لا يستحق منهم دفناً أو إحراقاً ، ولذا تراهم يلقون جسده فى مستنقع كريه .

أما الزواج فلا يؤذن للمرأة به قبل الثامنة عشر وللرجل قبل الثانية والعشرين . والزواج متى تم عقده بين الزوجين لا ينفصم إلا بالموت أو الزنا أو بأن يسلك أحد الزوجين سلوكاً غير محتمل وهم لا يجيزون قط أن يطلق الزوج زوجته لأن مرضاً أصابها إذ يرونها قسوة وحشية أن تهجر إنسانة فى وقت هى فيه أحوج ما تكون للمعونة والسلوى .

ويجوز الطلاق إن أراد الزوجان ذلك ، مادام كل منهما قد وفق إلى شريك أصلح من شريكه الراهن ، على أن يعرض مثل هذا الأمر على مجلس الشورى .

وأهل يوتوبيا قد تواضعوا على ازدراء المرأة التى تحقر الجمال الطبيعى فتقلده بالأصباغ وألوان الطلاء ، وقد علمتهم التجربة أن حب الزوج لزوجه لا يتوقف على خلابة الوجه بقدر توقفه على الشرف والفضيلة فإن كان الجمال يبعث على الحب بادئ ذى بدء فلاشك فى أن فضيلة المرأة وطاعتها لزوجها هما اللذان يعملان على بقاء الحب ودوامه . وهم لا يردعون أبناءهم عن فعل الرذيلة بالعقاب . ولكنهم يحببونهم فى الفضيلة بالجزاء والثواب ، وهم فوق ذلك يقيمون فى ساحة السوق تماثيل العظماء الذين أحسنوا للدولة صنيعاً حتى يتمثلوا فى ذاكرة الناشئين ويحفزوهم إلى خدمة بلادهم واصطناع الفضيلة فيما يفعلون .

المحبة والاحترام يسودان معاملة الناس بعضهم لبعض ، ولا فضل لرئيس على مرءوس فلا زهو ولا كبرياء . ولا يتميز أميرهم بلبس الحرير أو الذهب بل شارة الملك عندهم سنبلة قمح يحملها رجل أمام الملك . وقوانينهم قليلة العدد جداً ، لأن شعباً بلغ ما بلغه أهل يوتوبيا من التقدم لا يحتاج لسوى قليل من مواد القانون . وهم يعيبون على سائر الشعوب أن تطنب فى قوانينها وتطيل حتى تملأ بها المجلدات الضخام التى لا يجد أفراد الشعب من فراغهم وقتاً لمطالعتها وإن هم طالعوها ألفوها أعمق من متناول أفهامهم والمحض ... وهم لا يجيزون أن يلجأ أحد إلى محام يدافع عنه أمام القضاء ، فكل امرئ هناك يحفظ القانون ويدافع عن نفسه .

وهم لا يؤمنون بالمعاهدات بين أمة وأمة ، إذ يعتقدون أن الإنسان بطبعه محب لأخيه الإنسان ، وإن لم يكن كذلك فلن تجدى كلمات مكتوبة نفعاً فى تعليمه ذلك الحب .

الحـــرب

وأهل يوتوبيا يمقتون الحرب مقتاً شديداً ، لأنها نكسة بالإنسانية إلى حيث الهمجية المتوحشة ، وهم لايعدون النصر فى الحروب من ضروب النصر .. ولكنهم على الرغم من ذلك يدربون أبناءهم جميعاً ، رجالا ونساء ، على المقاتلة كى يخفوا إلى صد العدوّ إن هاجمهم عدو ، أو يدرأوا عن أصدقائهم الخطر إن دهمهم خطر ، أو يحرروا شعباً أرهقه الذل والاستعباد لأنهم يطمحون أن يكونوا حماة الحرية والإخاء .

وتراهم مع ذلك يكرهون أن يدحروا أعداءهم بسفك الدماء إن أفلحت وسيلة غير ذلك ، وهم يعدون أكبر النصر وأدعاه إلى الفخر أن يردوا كيداً لمهاجمين بالحيلة والخداع والذكاء والدهاء ، فإن وفقوا فى ذلك رأيتهم يقيمون أنصاب النصر فى كل مكان ويفرحون ويمرحون ، لأنهم يؤمنون بأن نصر الذكاء وحده هو الجدير بالإنسان ، وأما حرب الجسد للجسد والفتك وإراقة الدماء وإزهاق النفوس فتلك وسيلة فى مستطاع الأسود والذئاب والكلاب ، وكل ذى ظفر وناب .

الدين

فى أرض يوتوبيا ضروب متنوعة من العبادات والعقائد ، فمنهم من يعبد الشمس ومنهم من يؤله القمر ، وهكذا إلى آخر ما تسمع به من ألوان الدين ... ولكن هؤلاء مجموعات قليلة العدد وأما الكثرة الغالبة هنالك فتعتقد فى إله قوى قادر أبدى خالد ، وإليه ينسبون الخلق وما يصيب الأشياء والأحياء من تغير وتفكك وانحلال . ويظهر أن ضروب الديانات الأخرى آخذة فى التقلص أمام هذه الأخيرة لأنها تبدو لهم أقرب إلى المعقول ... وما كدت أقص عليهم نبأ الديانة المسيحية فى أرضنا حتى أقبلوا على اعتناقها زرافات وأفواجاً ، لماذا ؟ لأنها تبشر بمذهب الشيوعية التى تمحو فوارق المال بين الرجال .

ومما هو جدير بالذكر فى هذا الصدد أن رجلا منهم أخذته الحماسة فى اعتناق المسيحية حتى انطلق يهجو سائر الديانات فأنزلت به الدولة عقاباً صارماً ولم تلبث أن أبعدته عن أرضها ، لأنه يثير فى الناس الفتنة الدينية ، وليس أشد من الفتنة عندهم شناعة وإجراماً . هم يبيحون لكل إنسان أن يعتنق ما يشاء من العقائد ، وأن يبشر الناس بمذهبه ما استطاع ، على شريطة أن يكون ذلك فى غير اعتداء على سواه ... ولعل ذلك أول قانون سنّه لهم مؤسس الجزيرة الملك يوتوبس حين أقبل على تلك البلاد فوجدها ممـزقة بالخلاف الدينى ، بل إن ذلك الخلاف نفسه هو الذى مهد له النصر والغلب ، فشرع لهم الحرية فى الدين . فإن لم يستطع الرجل أن يقنع غيره بالقول والحجة ، فلا يجوز له قطعاً أن يلجأ إلى القوة والإرهاب .

وليس بين أهل يوتوبيا من يخصص نفسه لدراسة الدين كى يجعل الدين مهنة وصنعة ؛ إذ الشائع عندهم أن السعادة فى الدار الآخرة مرهونة بشئ واحد ، وذلك أن تنفق هذه الحياة الدنيا فى عمل مثمر منتج .

والأيام المقدسة عندهم أول كل شهر وآخره .. وأما الكنائس فجميلة البناء رائعة المنظر ، فسيحة الأرجاء تسع عدداً كبيراً فى وقت واحد ، وهى معتمة بعض الشئ فى داخلها لأنهم يرون أن شدة الضوء توزع الانتباه ، وهم حريصون على أن يركز المصلّون انتباههم فى صلاتهم .

والكنائس أعدت بحيث تلائم العقائد على اختلافها فليس فيها شارات لدين بعينه ، ولذا فالناس جميعاً يحتشدون فى بيوت الله جنباً الى جنب وإن اختلف الإله المعبود ، كلٌ يصلى لربه وذلك ليؤاخوا بين العقائد ما أمكن ذلك .

وهم يذهبون إلى بيوت الله فى آخر الشهر ليرفعوا الحمد لله على أن انقضى شهر وهُم بخير ، وفى أول الشهر ليدعوا الله أن يغمرهم ببركته فى شهرهم المقبل

ولا يجوز عند أهل يوتوبيا ذبح الذبائح لأنهم يعتقدون أن رحمة الله أوسع من أن يشترطها سفك دماء الحيوان الذى ماخلقه الله إلا ليحيا .

تلك هى يوتوبيا — الدولة المثلى — التى أشاعت كل شئ بين الناس جميعاً ، فلا تعرف ما الفقر وما معناه . وأن أحداً منهم لا يملك لنفسه شيئا ، ومع ذلك فكل الناس أغنياء . ولم لايكون غنيا من لايعنيه أمر معاشه فى غده ومن لايؤرقه همّ أبنائه وبناته خشية أن يصيبهم الفقر والتشريد بعد موته ؟

من ذا يجرؤ أن يدعى بأن بلادنا تعرف العدل بمعناه الصحيح ؟ من ذا يزعم أن العدل يسود بيننا وهو يرى تحت أنفه أن الأغنياء لا يعملون شيئاً ، أو قل لا يعملون عملا مفيداً لأنفسهم أو لأمتهم ؟ فأى عدل يجيز أن يستمتع هؤلاء بثمار الرفاه . بينما العمال من زراع وصناع ، الذين يكدحون كدحاً مضنياً ، والذين لولاهم لما قامت للدولة قائمة ، يعيشون فى ذل وبؤس وفقر ، إنهم يعيشون فى بؤس لا يعرفه الحيوان الأعجم ، لأن الحيوان لا يعمل طوال يومه ، ولأن الحيوان لا يضنيه التفكير فى غده ، كما يشقى العامل الفقير المسكين حين يفكر فى سن الشيخوخة ويسائل نفسه ماذا أنا صانع فى شيخوختى التى ستعجزنى عن العمل فلا أجد ما اقتات به ؟ إن أجور هؤلاء العمال لا تكاد تكفى سد الرمق فى حاضرهم ، فكيف بهم فى مستقبلهم ؟

أليست بلادنا قاسية ظالمة حين تكيل المال كيلا للسادة الذين لا يعملون شيئاً ، ثم تغل يدها إلى عنقها حين تؤجر الحارث والصانع والعامل الذين لا دولة بغيرهم ؟ فإن تقدمت بهؤلاء السن ، وعجزوا عن كسب القوت ، نسيت الدولة ما قدموه لها فى سن الشباب من خدمات ، وتركتهم يتضورون جوعاً ومرضاً ويموتون هملا لا يأبه لهم إنسان .

ألا ما أبعد الشقة بيننا وبين أهل المدينة الفاضلة الذين اقتلعوا المال من جذوره ، فاقتلعت أسباب الشقاء والفقر .

فلما أكمل روفائيل قصته عن ذلك البلد السعيد ، كان الوقت قد حان للعشاء ، فاصطحبته إلى المائدة وتواعدنا أن نتلاقى مرة أخرى لنبحث فى تلك النظم التى روى لنا نبأها ، والتى لا أوافق على بعضها ، ولكنى لا أجد لنا محيصاً عن بعضها الآخر إن أردنا أن نحيا حياة هانئة سعيدة .

مصر
فصول
العدد رقم 3
1 يونيو 1984

يوسف القعيد .. والرواية الجديدة

فدوى مالطي - دوجلاس

هل توجد رواية جديدة مصرية ؟ .

عندما نستخدم مصطلح « الرواية الجديدة » نقصد به الحركة الروائية التى بدأت فى فرنسا فى الخمسينيات من القرن العشرين ، والتى أطلق عليها هذا الاسم : Nouveau Roman . وتتميز هذه الحركة بعدة خصائص تجعل منها تعبيراً عن « الثورة على أسلوب الرواية الكلاسيكية »[١] . ولكى نميز - فى هذه الدراسة - بين « الرواية الجديدة » التى تعبر عن الحركة الفرنسية فى الرواية ، والرواية الجديدة التى تعبر عن التجديد أو الحداثة فى الرواية ، سوف نقصر عبارة « الرواية الجديدة » على الحركة المعينة فى الرواية ، أى الـ Nouveau Roman ، فى حين نستخدم عبارة « الرواية الحديثة » لنعنى حداثة الرواية[٢] ، أو تجديدها بشكل عام .

ومن أشهر الروائيين الفرنسيين المرتبطين بالرواية الجديدة : ألان روب - جرييه (Alain Robbe-Grillet) وميشيل بوتور (Michel Butor) وكلود سيمون (Claude Simon) ، على سبيل المثال . وسوف نركز فى هذه الدراسة على بعض روايات يوسف القعيد ، حيث يبدو لنا أنه يستخدم فى أكثر من رواية من رواياته الكثيرة طرائق أو أساليب تشابه طرائق الرواية الجديدة .

إن الحداثة فى الرواية المصرية فى السبعينيات قد أصبحت معروفة . وقد عالج عدة نقاد الأشكال الجديدة المستخدمة عند روائيى هذا الجيل[٣] . والحق أن الرواية الحديثة فى مصر قد صارت - من خلال كتابة عدة مؤلفين - تثير ارتيابنا فى التحديد والتعريف التقليدين للرواية . وبما أننا لانستهدف فى هذه الدراسة تقديم تاريخ أدبى شامل للرواية الحديثة فى مصر ، فسوف نعرض فى إيجاز الأشكال المختلفة للرواية المصرية الحديثة .

ولعل النوع الأشهر والأوضح من هذه الأشكال هو ذلك الذى يتجه إلى خلق خرافة نصية (Textual Fiction) تحل محل الصوت المباشر لراو معاصر ضمنياً . هذه هى الطريقة التى يسلكها جمال الغيطانى - على سبيل المثال - عندما يضع أمام القارىء نصاً حديثاً مسبوكاً على غرار نص قديم ، كأن يكون - مثلاً - نصاً تاريخياً من عصر المماليك[٤] . وهذه الطريقة تغير - بالطبع - صيغة النص الخارجية ؛ إذ تتضمن الرواية أنواعاً مختلفة من النصوص ، كنداءات أو فتاوى أو حتى آيات من القرآن[٥] . ونتيجة لتغيير الصيغة الخارجية تتغير أيضاً طبيعة السرد الروائى ، أى طريقة تقديم الحكاية .

وتمثل هذه الطريقة فى تغيير شكل الرواية التقليدية أو بنائها واحدة من الطرائق الحديثة المستخدمة حالياً فى الروايات المصرية

نفسها . ونستطيع أن نميز هنا بين نوعين من هذه الطرائق : فالنوع الأول يشتمل على الظواهر التى تمثل تغييراً فى السرد الروائى نفسه ، فى حين يمثل النوع الثانى تغييراً فى طريقة تسلل الأحداث التى اعتدناها فى الرواية ؛ أى التغيير فى شكل الرواية من جهة ، والتغيير فى الحكاية التى تقدمها الرواية من جهة أخرى .

وإذا أخذنا – مثلاً – رواية مجيد طوبيا الأخيرة ، « ريم تصبغ شعرها »[6] ، أمكننا أن نعد بعض وسائلها من النوع الثانى من الطرائق الحديثة المستخدمة حالياً فى الرواية الحديثة المصرية ؛ فهذه الرواية المثيرة تقدم إلينا جزئاً من سيرة ريم ، بطلة الرواية ، لكن من خلال مشاهد مختلفة ومستقلة ، حيث تبدو الرواية كأنها سلسلة أحداث أو نوادر مستقلة إلى حد ما ، وإن كانت فى مجموعها تتعلق بالبطلة نفسها ، وهى ريم .

ويمكن كذلك – بالطبع – تقديم سلسلة عادية من أحداث هى نفسها غير واقعية . ومثال ذلك ما نلاحظه فى رواية « اللجنة » لصنع الله إبراهيم[7] .

وبالرغم من أننا قد ميزنا بين نوعين مما سميناه بالطرائق الحديثة فى الروايات ، وتناولناهما كأنهما ظاهرتان مستقلتان ، نجد مؤلفاً كمحمد مستجاب قد جمع بين هذين التغييرين . ففى روايته « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » – على سبيل المثال – يخلق خرافة نصية جديدة ، تقود إلى استخدام الهوامش والتعاليق الفيلولوجية ، الخ ، لكنه يضيف إلى هذه الوسائل تغييرات فى قواعد العملية الروائية ، وتسلسلاً غير عادى للأحداث[8] . وسوف يبدو واضحاً من تحليلنا لروايات يوسف القعيد أن ثمة علاقة بين الإبداع فى الأشكال الخارجية والسرد الروائى من جهة والإبداع فى تسلسل الأحداث فى الروايات نفسها من جهة أخرى .

لكن ميزة يوسف القعيد تتمثل فى أنه لا يستخدم هذه الوسائل فحسب ، بل يتخذ منها طريقة للتعبير عن فلسفة ما للرواية ، تقرب رواياته إلى حركة الرواية الجديدة . ويتركز التشابه بين روايات يوسف القعيد والرواية الجديدة فى نقطتين بارزتين : النقطة الأولى تمثل انفصال الرواية القعيدية عن الرواية التقليدية ؛ وهذا يتم بواسطة وسائل أدبية مختلفة ، كتقطيع السرد ، والغموض فى أحداث الرواية . أما النقطة الثانية فتتكون – فى الروايات القعيدية – من الإشارة المستمرة إلى حبكة الرواية البوليسية ، سواء أكانت هذه الإشارة صريحة أم ضمنية[9] .

إن يوسف القعيد يكتب الرواية والقصة القصيرة منذ أكثر من خمس عشرة سنة ، وعلى وجه التحديد منذ عام ١٩٦٩ . وبالرغم من أنه قد أنجز كتابة عدة مجموعات قصصية فإننا لن نتناول هذه المجموعات فى هذه الدراسة ، بل سيتجه تحليلنا إلى ثلاث روايات من نتاجه الروائى الأخير : « شكاوى المصرى الفصيح : نوم الأغنياء »[10] ، و « الحرب فى بر مصر »[11] ، و « يحدث فى مصر الآن »[12] .

وفى رواية « يحدث فى مصر الآن » يدعونا الراوى إلى خلق الرواية مع المؤلف . وتحكى لنا هذه الرواية حكاية شخصية الدبيش فى محافظة البحيرة ، الذى يحتاج إلى المعونة ليقيم شئون عائلته . غير أن طريقة توزيع المعونة نفسها كانت تمثل مشكلة أمامه ؛ إذ كانت إنما توزع على الحوامل من النساء فحسب ؛ ولم تكن زوجته حاملاً . لكن الدبيش يحصل على المعونة ، ويبعث به إلى نقطة البوليس ، ومن ثم يتوفى . ونقرأ بعد ذلك عن التحقيق وعن الأحداث التى أدت إلى هذا الحال . وفى نهاية الحكاية يقدم إلينا النص تقريرين يتعلقان بالدبيش . يقول التقرير الأول « إنه لم يكن هناك شخص اسمه الدبيش »[13] ، فى حين يصور التقرير الثانى الدبيش رجلاً خطيراً له موقف من الدولة . ويجرى هذا كله فى إبان زيارة نيكسون لمصر . وهذا يعنى أننا نشاهد أحداث الشخصيات فى الرواية فى سياق أحداث سياسية .

أما رواية «الحرب فى بر مصر» فتحكى لنا حكاية تجرى أيضا فى الريف المصرى ، حيث نجد عمدة البلد يحاول أن يحول دون أن يؤخذ ابنه إلى العسكرية ، فيطلب المساعدة من المتعهد الذى يقوم بعمل «أشياء خارجة على القانون»[14] . والحيلة التى استخدمت لتحقيق هذا الهدف هى ذهاب ابن الخفير – المسمى مصرى – إلى العسكرية بدلا من ابن العمدة . وبالرغم من أن هذه الحيلة لا تعجب الخفير فإن قراره كان مرتبطا بالوضع السياسى ، وبأن المحكمة قد حكمت بعودة الأرض إلى العمدة . وبما أن الخفير هو خفير العمدة الخاص ، فإن زوجته تعتقد أن العمدة قد يترك له أرضه . فليذهب مصرى إذن إلى العسكرية بوصفه ابن العمدة وليس ابن الخفير . ويعترف مصرى بالحكاية لصديق له فى العسكرية قبل أن يستشهد . وفى أثناء نقل جثة مصرى إلى بلده تظهر المشكلة ، ويعقب ذلك التحقيق . لمن ترجع – على سبيل المثال – حقوق الشهيد ؟ لكن العمدة لا يعترف إطلاقا . وعندما يذهب المحقق إلى «المسئول الكبير» يقول له هذا المسئول : «الفلاحون فى البلد ضحكوا عليك . لفقوا لك قصة محكمة مثل الروايات البوليسية»[15] . ويضيف إنه يعد «التحقيق كأنه لم يكن»[16] . وفى هذه الحالة ستصرف المستحقات لوالد الشهيد المسجل فى الأوراق الحكومية ، ألا وهو العمدة .

ولعل الرواية الأهم من كل روايات يوسف القعيد التى نعالجها هى روايته «شكاوى المصرى الفصيح : نوم الأغنياء» . وتروى لنا هذه الرواية مغامرات مؤلف ، كتب رواية وسماها «شكاوى المصرى الفصيح» ؛ وفيها نلتقى بهذا المؤلف وتجربته الكتابية ، ومن ثم بمغامراته مع النقاد . ومن هنا يتضمن هذا

النص رواية داخل رواية ؛ فالرواية الداخلية هى الرواية التى يؤلفها بطلنا ، وتتناول قصة عائلة تسكن فى مدينة الموق ، وتعرض نفسها للبيع فى ميدان التحرير . لكن النص لا يقدم على الإطلاق هذه الحكاية الداخلية برمتها ، بل يقدم إلينا - بدلا من ذلك - قطعا نصية ترتبط بعملية كتابة الرواية . وبعد ثلاث بدايات مختلفة يقرر المؤلف أن البداية الثالثة : «بوليسية أكثر من اللازم»(١٧) ، وأنه سيكتب بداية واقعية تصف مدينة الموق وسكانها بصورة حقيقية . ونقرأ بعد ذلك عن دراسة قامت بها الجامعة الأمريكية فى القاهرة ، ويقدم إلينا النص نتائج هذه الدراسة . لكن مشكلة المؤلف لم تنته بعد ؛ إذ نراه وهو يحاول حل مشكلته بالنسبة للسكن ، فيقرر أخيرا أن يحضر «إلى منطقة المقابر ، لعلنى أجد هنا مكانا يؤوينا»(١٨) .

ثمة ثلاثة عناصر أساسية تلفت النظر مباشرة فى هذه الروايات : أولا ، أنها روايات اجتماعية ، أى تتعلق بمسائل اجتماعية ، أو بالظلم الاجتماعى الراهن على وجه التحديد . وثانيا ، هناك اهتمام بمسألة المؤلف وعملية الكتابة . وثالثا ، فإن الروايات نفسها مبنية بطريقة نادرة .

لعل أول شىء يلاحظه الناقد فى الروايات القعيدية هو الطرائق أو الوسائل الغربية لتقديم الرواية . ومن أهم هذه الطرائق تقطيع السرد الروائى . وعندما نقول تقطيع السرد الروائى إنما نعبر بهذا عن تقطيع العملية الروائية بطريقة تختلف اختلافا أساسيا عن الرواية التقليدية .

فى قصة «يحدث فى مصر الآن» تصل الحكاية إلينا من خلال وجهة نظر شخصيات مختلفة . ومثال هذا تقرير الطبيب ، أو كلام زوجة الدبيش مع المؤلف . ويلى كل ذلك تقارير ووثائق عن الدبيش ؛ بمعنى أن الشخصيات المختلفة التى تقدم الحكاية من وجهات نظر مختلفة تمثل أصواتا روائية مختلفة . لكننا نصادف فى معظم الأحيان تقارير يقدمها إلينا راو يغطى الرواية كلها ؛ فليس لدينا ظاهرة الرواة المتعددين التى نلاحظها فى رواية «الحرب فى بر مصر» ، على سبيل المثال ، بل تتكون الوسيلة السائدة فى «يحدث فى مصر الآن» من تعدد التقارير البيروقراطية . ويؤدى هذا إلى تعدد الأصوات ، لكن دون تعدد حقيقى فى الرواة . وبالرغم من وجود هذا الراوى فى «يحدث فى مصر الآن» فإن استخدام التقارير البيروقراطية المختلفة يخلق تقطيعا مهما فى السرد الروائى .

أما ظاهرة الرواة المتعددين فتتضح - كما قلنا - فى رواية «الحرب فى بر مصر» . وعندما نقول الرواة المتعددين أو تعدد الرواة فإنما نعنى بذلك وجود أكثر من راو فى الرواية ، يستخدم الصيغة الروائية مع الضمير «أنا» . وهذه الوسيلة الأدبية ليست - بالطبع - جديدة فى الأدب العربى المعاصر ؛ إذ إننا نجدها - على سبيل المثال - فى رواية «ميرامار» لنجيب محفوظ(١٩) ، أو فى رواية «الشبكة» لشريف حتاتة(٢٠) . وثمة أهداف مختلفة لاستخدام هذه الوسيلة ؛ فقد تعنى - أولا - أننا نقرأ عن الأحداث نفسها ، أو عن الأحداث نفسها تقريبا ، من وجهات نظر مختلفة ؛ أو تعنى - ثانيا - أن كلا من الرواة يركز على جزء بعينه من الحكاية ، هو الجزء الذى يرتبط به الراوى على الأغلب . وبالإضافة إلى ذلك تستطيع الرواية أن تتقدم وتتطور من خلال تطابق جزئى فى العملية الروائية . ففى رواية «ميرامار» لنجيب محفوظ - على سبيل المثال - يقدم كل راو الأحداث التى تنتهى بموت سرحان البحيرى . حتى سرحان نفسه ، هو أيضا راو . وبهذا نستقبل حبكة القصة تقريبا برمتها من خلال كل واحد من هؤلاء الرواة(٢١) . وإذن ، فرواية «ميرامار» تبدو مثالا مهما لظاهرة الرواة المتعددين ، الذين يتناولون الأحداث نفسها تقريبا ، من وجهات نظر متنوعة . أما فى رواية شريف حتاتة فلدينا ظاهرة مختلفة ؛ ففى «الشبكة» لا تظهر الأحداث كلها مباشرة مع الراوى الأول ، كما هو الحال فى «ميرامار» ، بل نكتشف حبكة القصة تدريجيا من خلال كل راو من رواتها . فكل من الرواة مسئول حينئذ عن تقديم جزء أو أجزاء من الحكاية . لكن فى هذه الحالة تتضمن العملية الروائية نوعا من التطابق فى تقديم الأحداث ؛ بمعنى أنه بالرغم من أن الرواة يقدمون أجزاء مختلفة تقريبا ، فإننا نجد أنفسنا بإزاء تكرار ما فى الأحداث ، يظهر عنه تغير فى الرواة . وطبيعى أن يساعد هذا التطابق فى العملية الروائية على فهم الحبكة ، ويقدم - فى الوقت نفسه - وجهات نظر مختلفة ، مع درجة أقل من التقطيع .

ونحن نصادف فى رواية «الحرب فى بر مصر» ليوسف القعيد طريقة أخرى لاستغلال الرواة المتعددين . لدينا - كما لاحظنا سابقا - رواة مختلفون فى هذا النص ، يقدم كل منهم جزءا من الحكاية . وعندما ندقق النظر فى رواية «الحرب» نلاحظ أن حبكة الحكاية تتقدم بشكل تقليدى على وجه التقريب ؛ بمعنى أننا لو رفعنا ظاهرة الرواة المتعددين من الرواية وقرأناها بوصفها رواية مكتوبة من خلال صوت راو واحد لوجدنا أنها تتطور وتتقدم من فصل إلى فصل آخر ، تقريبا كأى رواية تقليدية ، دون تكرار للأحداث . لكن هذه الرواية لا تملك راويا واحدا بل عدة رواة . ولهذا نجد أنفسنا فيها بإزاء توتر روائى بين تعدد الرواة والتقدم المستمر للحبكة ، دون تكرار للأحداث نفسها ؛ هذا التكرار الذى ألفناه فى الروايات التى تستخدم الرواة المتعددين ، والذى يساعد على فهم هذه الظاهرة . ففى «الحرب» - بدلا من ذلك - يتتابع الرواة فى الحبكة . وبالرغم من أنهم يشيرون إلى ما سرده الرواة الآخرون لا يكررون الأحداث نفسها . وتخلق هذه الوسيلة الأدبية - نتيجة لذلك - تعدد الذاتيات التى تظهر من خلال التعدد فى وجهات النظر المختلفة . ويضاف إلى ذلك ما توجده هذه الوسيلة من تقطيع أعمق فى العملية الروائية نفسها .

لكن إبداع يوسف القعيد - من حيث تعدد الرواة - يبدو على

نحو آخر ؛ فكل راو من رواته لا يعى دوره الروائى فحسب ، بل يعى تعدد الرواة كذلك . ونحن نقرأ إشارات عدة - خلال الرواية - إلى العملية الروائية نفسها ، وإلى أن كل راو - عند تقديمه لجزئه الخاص من الحكاية - يعى هذه العملية . يقول المتعهد على سبيل المثال : «أعتقد أن العمدة قد حكى لكم من قبل حكاية فصلى من التدريس وإحالتى إلى المعاش . سأشكره لأنه أعفانى من هذه المهمة الصعبة»[٢٢] . وبالإضافة إلى أن هذا المثال يصف بوضوح وعى الراوى بالعملية الروائية ، فهو أيضا يمثل إشارة سخرية إلى عدم وجود التطابق الروائى . إن كلمات المتعهد لا تمثل - من ثم - تكراراً فى الأحداث . وأمثلة هذا الوعى الروائى كثيرة جدا فى النص . وعلى سبيل المثال يقول الخفير : «أعتقد أن دورى فى الرواية قد حان»[٢٣] .

وكما لاحظنا سابقا فإن هذا الوعى الروائى لدى الرواة يسمح لهم بأن يتلاعبوا بهذه العملية . ففى الفصل المخصص للخفير نقرأ : « ما حدث بينى وبين مصرى فى ذلك الصباح المفجع ليس سرا . اعرفوه بأى وسيلة كانت ؛ ولكنكم لن تعرفوه منى »[٢٤] . وبالإضافة إلى أن هذا المثال يقوى وعى الراوى بروايته ، فإنه يدل أيضا على أمر مهم جدا ، ألا وهو ذاتية الراوى . فعندما يقول لنا الخفير إنه لن يقدم إلينا أية معلومات ، يذكرنا عندئذ بأن كلا من الرواة يقدم إلينا صورة ذاتية للأحداث ، وأنه - على سبيل المثال - يختار الأحداث التى يريد أن يرويها . ويقدم النص ذاتية الراوى عندما يقول لنا المحقق إن : « قائمة جرائم العمدة طويلة ، ليس هناك مبرر لإرفاقها بالفصل الخاص بى فى الرواية . وأنا واثق أن العمدة لم يتطرق إليها بكلمة واحدة فى الفصل الخاص به ، وهو الفصل الأول»[٢٥] . وهذا المثال يدل على أن استخدام « الرواة المتعددين » ليس مجرد وسيلة أدبية سطحية ، بل هو مؤشر كذلك إلى صراع الذاتيات ، ومن ثم إلى الصراع فى البلد .

ويمكننا أن نضيف هنا سؤالا عن تعدد الرواة فى هذا النص ، تفضى بنا الإجابة عنه إلى مسألة مهمة . وهذا السؤال هو : من يتولى الكلام فى النص ؟ وعندما نجيب عن هذا السؤال نلاحظ على التو أن الشخصية المركزية فى الرواية - وهى « مصرى » - لا تملك فصلا فيها . وبما أن « مصرى » لا يتكلم فإننا لا نعرف الحكاية من وجهة نظره . وهذا يدل على أمر أساسى فى الرواية ، سوف نعالجه فيما بعد .

هذه الوسائل لتقديم الرواية تؤكد عملية تقطيع الصيغة الروائية . والرواية التى نشاهد فيها التقطيع السردى بطريقة مختلفة هى « شكاوى المصرى الفصيح : نوم الأغنياء » ؛ ففى هذه الرواية يتضح اشتمالها على روايتين تتداخلان ، وإلى حد ما تتقاطعان . وهنا نعاين - كما لاحظنا سابقا - رواية داخل رواية ؛ والعلاقة بين الروايتين أو الحكايتين هى التى تلفت نظرنا هنا . فالرواية الخارجية ، التى تمثل إطار الرواية الداخلية ، تعالج مسألة الكتابة ، وتروى لنا حكاية كاتب يعالج كتابة رواية ، فى حين أن الحكاية الداخلية هى الرواية نفسها ، التى يحاول هذا المؤلف أن يكتبها والتى تتناول موضوع العائلة التى تسكن فى القبور .

ومن الجدير بالذكر أن الحكايات التى تستخدم هذا الإطار معروفة جيدا فى الأدب . وأشهر مثال لها هو - بطبيعة الحال - نص ألف ليلة وليلة . وتستدعى رواية يوسف القعيد إطاراً داخل إطار ؛ إذ تزعم شخصية من شخصيات الرواية الداخلية أنها سوف تؤلف كتابا[٢٧] . لكن الرواية الداخلية ليست رواية أو حكاية كاملة ، بل تمثل درجات مختلفة فى عملية الكتابة ، ترتبط بالرواية الخارجية ، أو بما اعتبرناه الإطار الخارجى . فبدلا من الحكاية نفسها يقدم النص ثلاث بدايات مختلفة للحكاية . والحكاية الخارجية تتعلق بعملية كتابة الحكاية الداخلية ، فتبدو - عندئذ - العلاقة بين الحكايتين علاقة تداخل على المستوى الروائى . ومعنى هذا أن الحكاية الداخلية ليست مستقلة - نصيا - عن الحكاية الخارجية ، وأن كلتا الحكايتين تتشابك مع الحكاية الأخرى ؛ أى أن نص « شكاوى المصرى الفصيح » يقدم تارة الحكاية الداخلية ، وتارة الحكاية الخارجية ، ويستبعد - من ثم - السرد الروائى المستمر لكلتا الروايتين . ويساعد هذا التقديم - عندما ينضم إلى الطبيعة غير الكاملة للرواية الداخلية - على تقطيع السرد الروائى .

لكن التداخل بين الحكايتين يبلغ ذروته المعنوية فى نهاية الكتاب عندما تندمج الحكايتان ؛ إذ يقرر المؤلف - الشخصية المركزية فى الحكاية الخارجية - أن يذهب إلى منطقة القبور ليجد مكانا للسكنى ؛ والسكنى فى منطقة القبور هى موضوع الحكاية الداخلية على التحديد ؛ وهذا يعنى أن الحكايتين عند ذاك قد اندمجتا .

وهذه الطريقة لتقديم نص أدبى داخل نص أدبى آخر ، دون رواية كاملة للنص الداخلى ليست جديدة ؛ فلدينا ظاهرة مشابهة فى رواية هى بدورها تشبه الرواية الجديدة الفرنسية : « حياة سيباستيان نايت الحقيقية » The Real Life of Sebastian Knight لفلاديمير نابوكوف Vladimir Nabokov[٢٨] .

هذه الرواية تقدم إلينا البحث الذى يجرى عن « سيباستيان نايت » الكاتب ، الذى يتناوله أخوه ، الراوى فى الكتاب . وبما أن سيباستيان نايت كاتب فإننا نصادف قطعا من كتبه ، تمثل نصوصا داخل نصوص . وتبدو هذه القطع النصية أحيانا كأنها خلاصات للحبكة ، وأحيانا كأنها إشارات إلى النصوص أو اقتباسات منها . ونحن نلاحظ فى رواية يوسف القعيد وفى رواية نابوكوف العلاقة بين المؤلف وكتاباته ، بالرغم من أن هذه النصوص تبقى على هامش الرواية . ويتمثل الاختلاف الأساسى بين نابوكوف ويوسف القعيد فى أن أهمية نصوص

المؤلف فى رواية القعيد تخلق نوعاً من تقطيع السرد لا يظهر عند نابوكوف .

وبالإضافة إلى ذلك فإن رواية ناكوف تساعدنا على فهم عنصر أساسى فى رواية القعيد . ويظهر هذا العنصر نتيجة أيضا للمسائل الأدبية التى عالجناها ، ويتألف من لفت النظر إلى المؤلف وعملية الكتابة . ذلك أن نص فلاديمير نابوكوف - كنص يوسف العقيد - لا يعالج كاتبا فحسب ، بل يحتوى على إشارات عدة إلى أن الكتابة تتضمن اختيارات يحتمل أن تكون اعتباطية . وعلى سبيل المثال يعترض الراوى فى رواية نابوكوف على بعض التفسيرات التى يقدمها النقاد لحياة سيباستيان(٢٩) . وكما لاحظنا سابقا فإن هناك ظواهر مشابهة فى روايات يوسف العقيد ؛ فالتقطيع السردى ، والمسائل الجانبية ، تقود إلى وعى بالمؤلف والكتابة ؛ أى بعملية الإيجاد أو الخلق الأدبى .

ووفقا لما يشير إليه روجر شاتوك (Roger Shattuck) فى كتابه « سنوات الوليمة » (The Banquet Years) فإن خاصية من خصائص الحداثة الفنية تتكون من الوعى بالعملية الإيجادية ؛ بمعنى أن العمل الفنى الحديث يوضح عملية الإيجاد نفسها(٣٠) . فعندما نتكلم عن الحداثة فى كتاب ما - على سبيل المثال - فإننا نعبر عن وعى القارىء بعمليه إيجاد النص ؛ وإيجاد النص هو - بطبيعة الحال - تأليفه ؛ أى أن قارىء النص الحديث يصبح واعيا - من خلال إشارات نصية ، أو من خلال استخدام وسائل مختلفة كالتى عالجناها - بإيجاد النص بما هو عمل مؤلّف ومصنوع . وهذا الوعى متمثل بوضوح فى روايات يوسف العقيد كلها . أولا : يقود أى تقطيع للنص إلى رؤية أن هذا النص شىء مصنوع . إن القارى عندما يقرأ رواية تقليدية يستطيع أن يركز فى الحكاية وحدها ، وأن يتجاهل النص الذى يتوسط بين الحكاية والقارىء . لكن أمام عملية تقطيع النص يبقى القارىء واعيا بالنص ، ومن ثم بطبيعته الاصطناعية(٣١) . وبهذه الطريقة تؤدى روايات يوسف القعيد إلى الوعى بعملية الكتابة .

لكن القعيد لا يكتفى بهذه الإشارات غير المباشرة إلى عملية الكتابة وطبيعتها الاصطناعية ؛ ففى رواية « الحرب فى بر مصر » يقدم الرواة - كما قلنا سابقا - ملاحظات عدة عن عمليتهم الروائية وتنبه القارىء إلى عملية التأليف . وعندما يلاحظ القارىء أنه من المحتمل أن يضمّن أحد المتكلمين معلومات أخرى ، يصبح واعيا - إذن - بأنه من المحتمل أن يضمن المؤلف هذه المعلومات .

ويظهر دور المؤلف بوضوح أكثر فى رواية « يحدث فى مصر الآن » حيث يدعونا الراوى فى بداية هذه الرواية إلى خلق الرواية معه(٣٢) . وليست هناك - فى الواقع - وسيلة أكثر تأثيراً من هذه الطريقة ، لتنبيه وعى القارىء بعملية التأليف نفسها . وتستمر الإشارات إلى هذه الدعوة فى النص ؛ بمعنى أن القارىء لا ينسى مسئوليته المفترضة فى خلق الرواية مع الراوى . لكن هذه المشاركة ليس لها - بطبيعة الحال - وجود حقيقى ، بل هى تمثل خرافة نصية . وكما سنرى فيما يلى ، يملك القارىء اختيارا ما فى الإصرار على ما يحدث ؛ لكن هذا الاختيار ، والغموض الذى ينشئه ، يمثلان مجرد خاصية للرواية التى يصنعها المؤلف ولا يصنعها القارىء . ويصبح الراوى الصريح - نتيجة لهذه الخرافة النصية - مؤلفا ؛ ومن ثم يلفت النظر مرة ثانية إلى العملية التأليفية (authorial) . وعلى الرغم من أن هذه المشاركة تمثل خرافة نصية ، فإنها تشير إلى موضوع اهتمامنا ، ألا وهو الوعى بعملية الإيجاد فى الكتاب .

أما رواية « شكاوى المصرى الفصيح : نوم الأغنياء » ، فإنها تركز على العملية الكتابية . وموضوع الرواية الخارجية يتناول المؤلف وكتابته للرواية الداخلية . ونحن نتابع المؤلف فى هذه الرواية الخارجية وهو يختار موضوعه ويحققه ، ويلتقى بالنقاد ، الخ . كما نصادف أيضا فى الرواية داخل الرواية قطعا من نص أدبى . فعندما يقدم المؤلف للقارىء البدايات المختلفة لروايته ، يلفت نظر القارىء إلى عملية إيجاد الرواية نفسها . عند ذاك يتضاعف وعينا بعملية الكتابة : أولا ، يحكى لنا النص حكاية مؤلف يؤلف رواية ؛ وثانيا ، نصادف أجزاء من المصنوع أو الإنتاج نفسه . ويحتفظ هذا المصنوع بطبيعته الاصطناعية ، ليس فقط بسبب التقطيع بل لأننا نراه بالنسبة لصانعه . ويزداد هذا الوعى بالمؤلف وعملية التأليف عندما يتناول النص مسائل نقدية خارج حبكة الحكاية نفسها ؛ فنقرأ - على سبيل المثال - عن المؤلفين فى العمل الأدبى : المؤلف الخارجى ، والمؤلف الداخلى(٣٣) . إن النص لا يعلن عن وجود هذين المؤلفين فحسب بل عن أثرهما فى الرواية ؛ إذ نقرأ : «لا بد أن يختلفا على أكبر وأبسط الأمور ، وأن يأخذ الاختلاف شكل الشجار والعراك»(٣٣) . وأخيرا يحتوى نص « شكاوى المصرى الفصيح » على إشارات سخرية عدة من صيغ الكتابة وعملياتها ؛ فالرواية تبدأ - على سبيل المثال - بكلمات : « عندما تصبح البداية هى النهاية »(٣٥) . ولا شك فى أن الموضوع المركزى فى الرواية هو موضوع التأليف . وبالإضافة إلى ذلك فكل من مستويات الرواية - سواء مستوى الحبكة ، أو تقديم الرواية ، أو حتى مستوى الكلمات نفسها - يستدعى عملية الكتابة .

وتمثل رواية «شكاوى المصرى الفصيح» أيضاً رواية عن كتابة رواية اجتماعية ومن نتائج حكايتها المركزية تقديم الفرض الذى يقول إن الأدب إنتاج اجتماعى ، ينبع من التعامل بين المؤلف ونقاده والمجتمع بكامله . ومن ثم فإن الحداثة الفنية والشئون الاجتماعية تتجمع فى هذه الأمثلة .

وهذه المسائل الأدبية التى عالجناها ترتبط مجتمعة فى روايات يوسف القعيد بنوع من الغموض النصى وغياب اليقين بالنسبة لأحداث الرواية . وأنواع الغموض المتمثلة فى روايات يوسف

القعيد تشكل - فى الحقيقة - خاصية مهمة من خصائص الرواية الجديدة الفرنسية . وقد عالج الناقد الفرنسى جان ريكاردو (Jean Ricardou) هذه المسألة فى كتابه عن الرواية الجديدة «مشكلات الرواية الجديدة» (problèmes du nouveau roman) ، عندما ميز بين ما يسميه بالحقائق المتغيرة réalités variables) والتغيرات الحقيقية (variantes réelles)[٣٦] . أما الحقائق المتغيرة فتصف وضعاً روائيا يعبر عن حقيقة ما ، أو أحداث ما ، لا شك فيها . لكن معنى الأحداث نفسها يمكن أن يتغير فى الرواية ، ومن ثم تتغير طبيعة الحقيقة . قد يكتشف القارىء - على سبيل المثال - فى نهاية رواية ما أن الأحداث الموصوفة خلال الرواية لا تملك المعنى المتصور أصلا ، بل تتخذ معنى جديداً . أما التغيرات الحقيقية فتصف وضعاً روائياً يقدم تعدداً لتغيرات روائية ترتبط بجزء معين من الحبكة . وفى هذه الحال لا يكون هناك شك فى معنى الأحداث بل فى الأحداث نفسها ، ويستطيع هذا التمييز النظرى أن يعيننا على فهم الظواهر الروائية فى روايات يوسف القعيد .

ففى رواية «يحدث فى مصر الآن» يثير النص شكاً فى وجود الدبيش وعائلته عندما يقدم إلينا تقريراً من التقريرين يقول إن الدبيش لم يوجد أصلا ، لأنه لم يملك - على سبيل المثال - بطاقة شخصية ، ولم يسجل فى الدفاتر الرسمية[٣٧] . ومعنى هذا أن النص - فى هذا الموضع - يلقى ظلال الشك على وجود الشخصية المركزية التى تابعناها خلال الرواية كلها .

وبما أن هذه العملية فى رواية «يحدث فى مصر الآن» تغير معنى الأحداث التى تابعناها فى الرواية فإنها - من ثم - تغير طبيعة الحقيقة الروائية التى تصورناها خلال الحكاية . وهنا نجد أنفسنا بإزاء الظاهرة التى يصفها ريكاردو فى الرواية الجديدة الفرنسية بالحقائق المتغيرة .

لكننا نشاهد أيضاً فى هذه الرواية القعيدية النوع الآخر من الغموض الذى يميزه الناقد الفرنسى ، أى التغيرات الحقيقية . وتظهر هذه الخاصية فى «يحدث فى مصر الآن» من خلال تقديم التقريرين المختلفين عن وجود الدبيش : إما أنه لم يوجد قط ، وإما أنه رجل خطير يملك موقفاً ضد الدولة[٣٨] . وعندما يقدم النص هذين التقريرين مع الوثائق الرسمية والمعلومات العامة المتعلقة بها ، فإنه يقدم إلينا - حقاً - مثالا للتغيرات الحقيقية .

لقد صرنا - إذن - أمام إمكانيتين : أولا ، أن الدبيش لم يكن له وجود ، وثانياً ، أنه يملك وجوداً . لكننا صرنا - فى الحقيقة - إزاء ثلاث إمكانيات للتفسير فى هذه الرواية . والتقريران يمثلان إمكانيتين منها ، أما الإمكانية الثالثة فتتمثل فى أن الدبيش هو أصلا - وكما قادنا النص إلى تصوره فى بداية الرواية - رجل عادى يريد المعونة ، وأن التقريرين كذبتان بيروقراطيتان لا يصدقهما الموظفون أنفسهم . وقد يستطيع القارىء أن يفضل تفسيراً من التفسيرات لأسباب تخصه شخصياً ، ولكن الرواية لا تقدم أساساً لليقين فى هذا التفضيل .

وتخلق هاتان الخاصيتان النصيتان إذن - أى الحقائق المتغيرة والتغيرات الحقيقية - نوعاً من الغموض فى حبكة النص ، حيث تبدو أحداث الرواية فى حالة التباس . ونستطيع أن نشير هنا إلى نقطة إضافية ترتبط بهذه المسألة ذكرها ألان روب - جرييه مرات عدة ، هى أن عنوان أى كتاب يمثل الكلمات الأولى للنص[٣٩] ؛ فالكلمات الأولى فى رواية يوسف القعيد هى : يحدث فى مصر الآن ؛ وأول كلمة فى النص هى إذن : يحدث . وتملك هذه الكلمة - من حيث هى دال - مدلولا مفعماً بأهمية أدبية ؛ فهى تؤكد لنا - بظهورها فى العنوان - أن النص سوف يعالج ما يحدث (فى مصر الآن) . لكن الغموض يعود فيكتنف النص لأننا لا نعرف ماذا يحدث ، ونتيجة لذلك يظهر توتر أدبى بين التوقعات الناشئة عن الكلمات الأولى فى النص ، وهى العنوان ، ومضمون النص نفسه . ومن ثم يخلف هذا التوتر نوعاً من السخرية الأدبية ، خصوصاً باستخدام كلمة «يحدث» فى العنوان .

والغموض ماثل كذلك - وإن كان بدرجة أقل - فى روايتى «الحرب فى بر مصر» و «شكاوى المصرى الفصيح» . أما فى «الحرب فى بر مصر» فنستطيع أن نحلل هذا الغموض وفقاً لنظرية الحقائق المتغيرة . فبعد أن استشهد «مصرى» ، وبعد أن تابعنا التحقيق ، يطرح النص علينا اقتراحاً بواسطة المسئول الكبير ، مؤداه أن : «ابن الخفير ذهب إلى الجيش ؛ ولأنه يدرك وضاعة أصله ، ويريد أن يتمسح فى الكبار أولاد الذوات ، أملى بياناته من اليوم الأول خطأ . نسب نفسه إلى العمدة»[٤٠] . وبما أننا نعرف (أو نتوهم أننا نعرف) أن تجنيد «مصرى» كان حيلة من جانب العمدة لكى لا يذهب ابنه إلى العسكرية ، فإن هذا التفسير المقدم فى النص يلقى شكاً على الحقيقة التى اعتدناها ، والتى فهمنا حبكة النص من خلالها . ومن ثم يغير هذا الشك طبيعة الحقيقة النصية ؛ بمعنى أن هذه الرواية - أيضاً - تستغل مفهوم الحقائق المتغيرة .

فرواية «الحرب فى بر مصر» إذن تقدم إلينا - على غرار رواية «يحدث فى مصر الآن» - حلا بيروقراطياً قد يعد كذبة . لكن الغموض ليس تاماً فى رواية «الحرب» وذلك راجع إلى أن المحقق يميل إلى موقفه من أن الشهيد ليس ابن العمدة بل «مصرى» .

وفى الرواية الثالثة - أى «شكاوى المصرى الفصيح» - نلاحظ الغموض فى النص ، ولكن من خلال التغيرات الحقيقية ، لا الحقائق المتغيرة . فهذا النص يقدم إلينا البدايات المختلفة للرواية الداخلية ، ولا يقدم الرواية نفسها ألبتة . لكن الغموض يتمثل فى مجرد وجود هذه البدايات المختلفة ، لأننا لن نعرف إطلاقاً بداية الرواية الحقيقية . وفى آخر الرواية يقرر

الكاتب أن البداية الثالثة بوليسية أكثر من اللازم ، وأنه يريد أن يكتب بداية واقعية . وهو لكى يحقق هذا الهدف يقول لنا إنه سوف يجمع معلومات عن سكان القبور ، وعندما يذهب إلى مدينة الموتى يقول له السكان إن الجامعة الأمريكية قد قامت بعمل دراسة عن حياتهم . وعندئذ نقرأ نتائج هذا البحث ، لكننا لن ندرك مصير هذا البحث بالنسبة للرواية ؛ هل يدخله الكاتب فى الرواية ؟ أو هل توجد - حقا - بداية واقعية ؟ وتستمر الحيرة بالنسبة لمضمون الرواية الداخلية أثناء النص بكامله . أما البدايات المختلفة فهى تمثل تغيرات حقيقية ، وتوضح - عن هذا السبيل - مفهوم «ريكاردو» الذى لا حظناه أيضاً فى رواية «يحدث فى مصر الآن» . لكن الغموض فى «شكاوى المصرى الفصيح» ماثل فى الرواية الداخلية فحسب ، أى فى الرواية المقدمة عن طريق التأليف . وبعبارة أخرى فالغموض ليس ماثلا فى الرواية الخارجية ، وهى حكاية المؤلف ، ومن ثم نستطيع أن نقول إن التغيرات الحقيقية فى هذه الرواية تعبر - بطريقة أخرى - عن الطبيعة الاصطناعية لعملية الكتابة .

إن هذا الغموض النصى ، سواء كان نتيجة للحقائق المتغيرة أو للتغيرات الحقيقية ، يمثل - بحق - خاصية من خصائص الرواية الجديدة[٤١] .

على أن يوسف القعيد يضيف إلى ذلك كله فى النص الروائى عنصر الأسماء ، حيث تصبح الأسماء فى رواياته دوال مهمة ، يشير وجودها فى النص إلى مغزى عميق . وعلى سبيل المثال أنه عندما يتناول النص فى «يحدث فى مصر الآن» موضوع الدبيش وكيف أنه لم يوجد ، يستخدم الاسم نفسه برهاناً على ذلك :

« هل وجد الدبيش أصلا ؟ لنتوقف أمام اسمه : الدبيش ، وهو مشتق من الدبش . والدبش مادة كانت تبنى منها بيوت المماليك . وحيث إنه من الثابت تاريخيا أن المماليك ليس لهم وجود فى مصر كلها من مذبحة القلعة ، وهذا معناه انقراض مادة من حياتنا ، وبالتالى انقراض الاسم . وتلك التى تدعى أنها زوجته اسمها صدفة ، وأى حياة تخلو من الصدف . . الكل يشهد أنه لم يكن هناك دبيش »[٤٢] .

هكذا تحطم شخصية الدبيش عن طريق اسمه ؛ إذ إن الاسم هو علامة تمثل شخصية معينة ، وتحطيم الاسم يدل على تحطيم الشخصية نفسها .

وفى رواية « شكاوى المصرى الفصيح » يستغل المؤلف عنصر الاسم بطريقة تخلق الغموض النصى ، لكنها تختلف عن طريقة تحطيم الشخصية من خلال اسمها . فعندما نقرأ عن أفراد العائلة التى تسكن فى القبور نلتقى أولا بعباس الأكبر المليونير . عند ذاك يقول لنا النص إن : « اسمه ليس عباس ، ولن يقوله لأحد من أفراد الأسرة . . . اسمه الحقيقى سره »[٤٣] ، ويضيف بعد ذلك : « أما الأسم الثانى فهو عبارة عن ألقاب يطلقها على نفسه حسب العادة . فى يوم يقول عباس المليونير ، وآخر الغنى ، وثالث الشبعان ، ورابع القوى . . . وهى كلها صفات تصف عكس حاله »[٤٤] . ويدل هذان المثالان على انقلاب كامل فى علاقة الأسماء وهوية الشخصية . فبالرغم من أن الشخصية تحمل اسم عباس فإن هذا يبدو اسما غير حقيقى . وبالإضافة إلى ذلك فإن عباسا يطلق على نفسه اللقب الذى يعجبه ، إلى درجة أنه يغير اللقب يوميا . وبما أن القارىء يتوقع أن اللقب قد يعبر عن ميزة أساسية فى شخصية ما ، فإن اللعب بالألقاب واستخدامها بهذه الطريقة يدمر اللقب بما له من دلالة على طبيعة شخصية معينة . ويضاف إلى ذلك ما يقوله النص من أن هذه الصفات كلها تصف عكس حال عباس ؛ بمعنى أن هذه الألقاب لا تحطم طبيعة اللقب فحسب ، بل تسبب انعكاسا على المستوى المعنوى أيضا . ونحن نصادف أحيانا فى التراث العربى المتعلق بالأسماء اللقب الذى يعبر عن عكس خاصية الشخصية الموصوفة . ويكون ذلك - على سبيل المثال - من أجل التفاؤل[٤٥] . لكن بالرغم من ذلك فإن استخدام العنصر الاسمى فى سياق رواية « شكاوى المصرى الفصيح » يضيف إلى الإحساس العام بالغموض .

كذلك فإن فى هذا الاستغلال الاسمى نوعا من السخرية نلاحظه - على سبيل المثال - حتى فى اسم زوجة عباس ، « أصيلة » ؛ « هى أيضا ليست قاهرية . تقول إنها من قبائل البدو الرحل ، ويقول هو عنها فى لحظات العراك الحاسمة إنها من جماعات الغجر الذين لا أصل لهم »[٤٦] . وهكذا يتلاعب يوسف القعيد فى هذا المثال - كما يتلاعب فى الأمثلة الأخرى المذكورة سابقا - بالصفات الجوهرية للأسماء . فبدلا من أن تكون الأسماء أداة لتحديد الشخصية ووصف طبيعتها ، تصبح الأسماء المحور المركزى لعملية زلزلة اليقين . وبدلا من أن يثبت الاسم الشخصية ، يشيع الغموض حول طبيعتها ، وأحيانا حول وجودها .

وفى رواية « الحرب فى بر مصر » يلفت نظرنا الغياب الاسمى ؛ ففى هذا النص يرد اسم لشخصية واحدة فقط ، هو « مصرى » ، ابن الخفير ، فى حين تحمل الشخصيات الأخرى فى النص ألقابا كالعمدة ، أو الصديق ، أو المحقق ، الخ .

ومن ثم يستدعى الأمر ضرورة تفهم ورود هذا الاسم فى سياق الغياب الاسمى للنص .

وبالإضافة إلى ذلك ، يلفت النص نظرنا على الدوام إلى هذا الغياب الاسمى . وحتى المتعهد عندما يفسر وضعه يقول : « الناس يسموننى المتعهد . لا أعرف من الذى أطلق على هذا الاسم لأول مرة . . المهم اسمى الأول تاه ، ذاب ، ضاع »[٤٧] والاسم المضمّن ، أى « مصرى » ، هو - فى

الحقيقة – ذو مغزى عميق ؛ فهو لا يمثل الشخصية المركزية فى الرواية فحسب ، بل يستطيع أن يمثل المجتمع برمته .

ويشير هذا التوكيد الاسمى فى رواية « الحرب فى بر مصر » إلى أكثر من مجرد عزلة الشخصية المركزية ، « مصرى » ؛ إذ يدل أيضا على المشكلة المركزية فى الرواية ؛ مشكلة الهوية . ما الاسم الحقيقى للشهيد ؟ إننا نلاحظ هذا بوضوح فى الفصل الخاص بالصديق ؛ إذ نقرأ :

« فسألته :
– اسمك ؟
– . . . . »(٤٨)

هنا نلاحظ أن يوسف القعيد يستخدم عالم الأسماء لكى يكشف الغموض والمسائل الحاسمة التى تتخلل رواياته .

والخاصيات التى عالجناها – كتقطيع السرد والغموض النصى – لا تمثل إلا بعض المبادىء الأساسية فى الرواية الجديدة . وثمة عنصر إضافى يرتبط بالرواية الجديدة ، ألا وهو تكرار عبارة « الرواية البوليسية » . وتلعب الرواية البوليسية – بحق – دورا مهما فى تطور الرواية بشكل عام ؛ إذ نجدها فى كيان عدة روائيين فى العصر الحديث ، أمثال وليام فوكنر (William Faulkner) فى رواية « المقتحم فى الغبار » (Intruder in the Dust)(٤٩) ، وجورج لويس بورجيز (Jorge Luis Borges) فى رواية « ست مشكلات لدون إسيدرو بارودى » (Six Problems for Don Isidro Parodi)(٥٠) . لكن الرواية البوليسية – أو الإشارة إليها – تبدو بشكل بارز فى الرواية الجديدة الفرنسية . فرواية « المحاولات » (Les gommes) لألان روب – جرييه(٥١) تمثل نوعا من الرواية البوليسية ، كما أن رواية ميشيل بوتور « قضاء الوقت » (L'emploi du temps) (٥٢) أو رواية « بيت الملتقى » (La maison du rendez- vous) لألان روب – جرييه(٥٣) تحتويان على إشارات إلى الرواية البوليسية ، أو على عناصر منها . يحدث هذا إلى الحد الذى نستطيع معه أن نزعم أن الرواية الجديدة الفرنسية ذات صلة خاصة بصيغة الرواية البوليسية .

لكن لماذا يستغل الروائيون المحدثون – وخصوصا مؤلفو الرواية الجديدة الفرنسية – صيغة الرواية البوليسية ؟ ولكى ندرك العلاقة بين الرواية الجديدة والرواية البوليسية إدراكا تاما يجب علينا أن نفهم أولا طبيعة الرواية البوليسية ، وتحول هذا النوع الأدبى على أيدى مؤلفى الرواية الجديدة الفرنسية .

وتنقسم الرواية البوليسية فى العادة إلى نوعين رئيسيين : الرواية البوليسية التقليدية ، كروايات « أجاثا كريستى » ، على سبيل المثال ؛ والرواية البوليسية « المتحجرة » أو « الواقعية » (hard- boiled) ، كروايات ميكى سبيلين (Mickey Spillane) ، على سبيل المثال(٥٤) . سوف تهمنا فى هذه الدراسة الرواية البوليسية التقليدية ، حيث يجمع المحقق الذكى فى هذا النوع من الرواية البوليسية المعلومات فى أثناء التحقيق . وفى نهاية الرواية يحل المشكلة ويكتشف المجرم . وقد أشار عدة نقاد إلى أن بداية الرواية البوليسية التقليدية تصور على مستوى أدبى النظام الاجتماعى والعقلانى الذى تفسده الجريمة . لكن المحقق يحل المشكلة عندما يكتشف المجرم ، وعندئذ يعيد النظام الأصل(٥٥) ؛ بمعنى أن صيغة الرواية البوليسية التقليدية صيغة تمثل تحقيق النظام أو إعادته .

وليس التعلق بين الرواية الجديدة والرواية البوليسية التقليدية أمرا عرضيا بطبيعة الحال . وقد لاحظنا أن الرواية الجديدة تلفت نظرنا باستغلالها وسائل أدبية تقود مجتمعة إلى تقطيع السرد وإشاعة الغموض ، وبما أن الرواية البوليسية التقليدية تخلق فى النهاية نظاما فإن اختيارها صيغة للرواية الجديدة يحمل مغزى خاصا ، وذلك لأن الرواية الجديدة عند استخدامها الرواية البوليسية – تدمر النظام القائم المعتاد فى هذه الرواية .

إذن فالحبكة البوليسية فى الرواية الجديدة تمثل تحوّلا فى الحبكة البوليسية المستخدمه فى الرواية البوليسية التقليدية ، بل هى بحق تقدم ظاهرة مختلفة ، تتمثل فى تدمير صيغة الرواية البوليسية ، ومن ثم تدمير النظام . إذن فالرواية الجديدة تستدعى الحبكة البوليسية وتدمرها . ولو أننا دققنا النظر فى رواية ألان روب – جرييه «بيت الملتقى» على سبيل المثال للاحظنا أن النص يثير الشك فى الجريمة وفى طبيعة الراوى(٥٦) . وفى رواية «المحاولات» يثير المؤلف نفسه الشك فى طبيعة المحقق والجريمة ؛ إذ يصبح المحقق هو المجرم فى آخر النص(٥٧) . وهكذا تتحول الحبكة البوليسية التقليدية بوصفها رمزا للنظام ، إلى دال على اللانظام .

وحين نواجه روايات يوسف القعيد نجد انفسنا أمام تطور مشابه ؛ فهناك – أولا – إشارة صريحة عنده إلى الرواية البوليسية ، فى «الحرب فى بر مصر» ، حيث يقول المسئول الكبير للمحقق إن الفلاحين «لفقوا لك قصة محكمة مثل الروايات البوليسية»(٥٨) . وفى رواية «شكاوى المصرى الفصيح» يقرر المؤلف فى الرواية الخارجية أن البداية الثالثة للرواية الداخلية : «بوليسية أكثر من اللازم» . وأنه سوف يستخدم بداية واقعية . لكن هذه البداية «قد تكون مملة ، يهرب منها قارىء الرواية البوليسية»(٥٩) . وهكذا يربط القعيد إذن رواياته بشكل صريح بتقليد الرواية البوليسية . وهذا الارتباط ليس – فى الوقت نفسه – بسيطا ؛ إذ يعلن لنا استدعاء الرواية البوليسية بشكل صريح أن الحكاية التى تتضمن الاستدعاء تختلف عن الرواية البوليسية .

ولكن من الجدير بالذكر أن الروايات القعيدية كثيرا ما تقدم جريمة . وينبغى علينا أن نفهم – بطبيعة الحال – أن الجريمة ليست بالضرورة جريمة قتل ، كالجريمة التى ألفنا مشاهدتها فى

الروايات البوليسية التقليدية بل قد تتكون من أى سلوك يكون ضد القانون . ففى «يحدث فى مصر الآن» تتألف الجريمة من محاولة الدبيش أن يحصل على المعونة التى لا حق له فيها . أما فى «الحرب فى بر مصر» فتتمثل الجريمة فى تجنيد ابن الخفير ، «مصرى» ، وتسجيله فى العسكرية بديلا من ابن العمدة ؛ فبالرغم من أنه ليست هناك جرائم قتل ، تظل هناك فى الواقع جرائم تستدعى التحقيق فيها . والحقيقة أن الجريمة ليست هى مركز الرواية البوليسية الحقيقى بل التحقيق نفسه . ويلعب التحقيق فى روايتى يوسف القعيد أيضا دورا حاسما ، إلا أن هذا الدور ليست له - روائيا - الأهمية نفسها التى تكون له فى الرواية البوليسية التقليدية .

وبالإضافة إلى ذلك ، ليس لدينا فى روايات يوسف القعيد الشخصية التقليدية للمحقق ، التى نجدها فى الرواية البوليسية ، بل يقدم لنا النص القعيدى شخصية المحقق البيروقراطى . وتختلف هذه الشخصية - لهذا السبب - عن شخصية المحقق فى الرواية البوليسية التقليدية فى الغرب ؛ فشخصية المحقق فى الرواية البوليسية الغربية يقاوم البيروقراطية ، إذ يحل المشكلة - فى العادة - دون مساعدة البوليس[٦٠] . وبما أن الرواية الجديدة الغربية تستخدم المحقق الغربى فإنها تختلف بهذا أيضا عن الرواية القعيدية ، التى تستخدم المحقق البيروقراطى .

إن العلاقة بين الرواية البوليسية التقليدية فى الغرب ، والرواية الجديدة الفرنسية ، والرواية القعيدية ، علاقة معقدة وثلاثية . أولا يستغل القعيد الحبكة البوليسية - كاستغلال الرواية الجديدة الفرنسية للحبكة نفسها - بوصفها خالقة النظام ، ويحولها إلى خالقة اللانظام ؛ إذ لا يخلق التحقيق فى «يحدث فى مصر الآن» ، وفى «الحرب فى بر مصر» ، العلم أو المعرفة والنظام ؛ وتنتهى الروايتان - بدلا من ذلك - بلا نظام ؛ بالغموض . فالنتائج التى تصل إليها الرواية القعيدية تشابه نتائج الرواية الجديدة ، وذلك من حيث إن الروايتين تقدمان وضعا لانظاميا .

ولكننا سبق أن لاحظنا أن كلا من المحقق فى الرواية البوليسية التقليدية فى الغرب والمحقق فى الرواية الجديدة الفرنسية يتخذ موقفا ضد البيروقراطية فى حين يمثل المحقق عند يوسف القعيد شخصية بيروقراطية فى حد ذاته . وهكذا يتشابه الموقف من البيروقراطية فى الرواية البوليسية التقليدية وروايات يوسف القعيد ، لكن المحققين الناجحين فى الرواية البوليسية التقليدية يقومون بعملهم ضد البيروقراطية ، فى حين يخفق المحققون البيروقراطيون عند يوسف القعيد ، ومن ثم فإن البيروقراطية فى روايات يوسف القعيد تخلق اللانظام . وبهذا يجاوز يوسف القعيد عند استغلاله للحبكة البوليسية ، مؤلفى الرواية الجديدة الفرنسية ، فلا يستخدم الحبكة البوليسية لخلق اللانظام فحسب ، بل يستخدمها لينتقد البيروقراطية كذلك .

لكن موضوع تحقيق النظام هذا يسلك طرقا متوازية فى الكيان القعيدى تجاوز مسألة المحقق والتحقيق . فإذا كان هدف المحقق إيجاد النظام فإن هذا الهدف هو ذاته هدف كل مؤلف لرواية . ويمثل العمل الفنى الكامل - كالجريمة المحلولة تماما - نوعا من النظام ؛ ويشمل كل منها حكاية . والمحقق نفسه يبنى عملا روائيا (narrative)مادام عمله عندما يحل الجريمة يعيد تنظيم سلسلة من الأحداث ، فيحكى لنا - من ثم - حكاية هذه الأحداث على نحو ما وقعت . والإحساس بغياب النظام ، الذى يخلقه التحقيق البيروقراطى غير الكامل ، يشابه - على هذا النحو - غياب النظام الذى يخلقه تقطيع النص . وكذلك يوازى التقطيع فى السرد الروائى على مستوى الشكل تدمير النظام الذى تخلقه التحقيقات على مستوى المضمون . لا غرابة إذن فى أن تحل محاولة كتابة الحكاية على مستوى الحبكة محل التحقيق من حيث هو دال من أجل تحقيق النظام غير الكامل . وهكذا يوازى موضوع محاولة المؤلف كتابة نصه فى «شكاوى المصرى الفصيح» ، موضوع التحقيق فى روايتى «الحرب فى بر مصر» و«يحدث فى مصر الآن»[٦١] . والنص المقطع فى رواية «شكاوى المصرى الفصيح» مثله مثل التقارير البيروقراطية المقطعة والمتضادة فى روايتى «الحرب فى بر مصر» و «يحدث فى مصر الآن» . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن التوازى بين المحقق والمؤلف يمتد عندما نلاحظ أن المؤلف فى «شكاوى المصرى الفصيح» يخلق روايته من خلال تحقيق للظروف الاجتماعية الحقيقية . وبهذا يجمع يوسف القعيد بين مشكلات التحقيق والبيروقراطية ومشكلات المؤلف وعملية الخلق .

وثمة نقطة أخرى تتعلق بالرواية الجديدة ، وإلى حد ما - أيضا - بالرواية البوليسية . إن ألان روب - جرييه يصف عملية يستخدمها فى رواياته بالفراغ(le vide, le trou) . . ويفسر هذا بأنه أزال فى رواية «الممحاوات» Les) (gommes - على سبيل المثال - الجريمة حتى إنه يصف تحقيق هذه الجريمة بالرغم من عدم وجودها إذ إن المحقق كان يجهل ذلك ؛فالجريمة الغائبة أو المفقودة هى إذن الفراغ الذى تنتظم حوله الرواية كلها ، وهذا الفراغ يمثل مفهوما مركزيا فى تنظيم الرواية بشكل عام عند روب جرييه[٦٢] .

ويستطيع مفهوم الفراغ بحق أن يساعدنا على فهم روايات يوسف القعيد ؛ ففى كل من رواياته التى عالجناها فراغ ينظم الرواية ، ولعل المثال الأوضح لهذا المفهوم يتمثل فى رواية «يحدث فى مصر الآن» . فالفراغ فى هذا المثال يتشكل من الجريمة والمجرم ، الدبيش ؛ إذ إن المسألة المركزية فى الرواية هى الدبيش ، لكن النص يقترح أن الدبيش لم يوجد أصلا ؛ بمعنى أن مسألة وجوده تمثل النقطة التى تنظم الرواية . وبالإضافة إلى ذلك فإن الدبيش - على المستوى النصى المحض - غائب على

وجه التقريب . أى أننا نتابع رواية عن شخصية ضئيلة الوجود فى النص . وكما أشرنا من قبل ، يثير النص الشك حتى فى وجود هذه الشخصية . والفراغ هنا يتمثل فى غياب المعرفة المطلوبة عن المجرم والجريمة .

أما فى رواية «الحرب فى بر مصر» فالفراغ موجود فى شخصية «مصرى» . ونستطيع أن نتمثل ذلك فى الحبكة وفى السرد الروائى ؛ فقد لاحظنا أن «مصرى» لا يملك دورا روائيا ؛ وذلك بالرغم من أنه - فى الحقيقة - الشخصية المركزية فى الرواية . وبذلك يمثل غيابه راويا فراغه على المستوى الروائى . وبما أن العملية الروائية مع تعدد الرواة ، تمثل طريقة فى تقديم الرواية ، فإن غيابه الروائى يشير إلى أن دوره شبيه بالفراغ فى الرواية . وقد أشرنا فى أثناء تحليلنا إلى أن «مصرى» يمثل الشخصية الواحدة التى تملك اسما فى هذه الرواية . لكن وجوده الاسمى وسط الغياب الاسمى السائد يدل على مرتبته بوصفه نقطة الفراغ . ومصرى هو الفراغ - بطبيعة الحال - على مستوى الحبكة ، لأنه يختفى عندما يجعل النص ابن العمدة هو الشهيد .

وتتشابه - نتيجة ذلك - نقطتا الفراغ فى «يحدث فى مصر الآن» وفى «الحرب فى بر مصر» ؛ وذلك لكونهما تدوران حول هوية الشخصيات .

ويظهر الفراغ فى رواية «شكاوى المصرى الفصيح» على نحو مختلف ؛ إذ ليس لدينا جريمة أو تحقيق . فأين إذن الفراغ المنظم فى النص ؟ يتتكون الفراغ فى «شكاوى المصرى الفصيح» من الحكاية الداخلية التى لا تظهر أبدا على الشكل المتوقع ؛ إذ إن النص لا يقدم إلينا حكاية كاملة ، بل مجرد بدايات . أما الحكاية - فى حد ذاتها - فغائبة . لكن الرواية فى مجملها تدور حول هذه الحكاية الغائبة ، التى تمثل - من ثم - الفراغ فى النص .

وثمة نقطة إضافية نستخرجها من المقارنة بين الرواية القعيدية - خصوصا «شكاوى المصرى الفصيح» - والرواية الجديدة - خصوصا رواية «المحاولات» لآلان روب - جرييه . وتتعلق هذه النقطة باستخدام التراث الأدبى والحضارى . كما هو واضح من رواية روب - جرييه ، وكما أشار إليه النقاد . فالمؤلف يستغل فى هذه الرواية أسطورة أوديب من التراث اليونانى ، لكنه يغيرها ويقدمها فى الرواية على شكل حديث . وكما يوضح الناقد بروس موريسيت (Bruce Morrissette) ، فإن عناصر عدة فى هذه الرواية تدل على أنها تحولٌ للأسطورة اليونانية[٦٣] .

أما رواية «شكاوى المصرى الفصيح : نوم الأغنياء» ليوسف القعيد فعنوان الرواية نفسه يستدعى حكاية الفلاح الفصيح من التراث الفرعونى . والحكاية الفرعونية تحكى لنا مغامرة فلاح راح ضحية سرقة . وإنه ليذهب إلى المحكمة شاكيا ما حل به من ظلم ، فيثير ، ليشكو من هذه القضية ، دهشة القاضى بفصاحته . عند ذاك يطلب الحاكم إلى الفرعون ألا يحكم بالعدل مباشرة ؛ إذ كان القاضى يريد أن يستخرج مزيدا من فصاحة الفلاح . لكنه يتولى رعاية عائلة الفلاح دون معرفته . ويظل الفلاح يشكو وتزداد فصاحته جمالا . وفى نهاية الحكاية يرجع الفلاح إلى عائلته وقد أنصفه الفرعون .

وهذه الحكاية معروفة جيدا لدى الكتاب المعاصرين فى مصر . وقد أنجبت نسخا معدلة فى العصر الحديث[٦٤] . ومن الواضح أن هذه الحكاية تعالج مسألتى العدل والخلق الفنى اللتين تمثلان الموضوعين المركزيين فى «شكاوى المصرى الفصيح» . إن التأثر بالحكاية الفرعونية ماثل على نحو صريح عند يوسف القعيد ؛ وهو يشير إلى ذلك - كما لاحظنا سابقا - فى عنوان الكتاب باستخدامه كلمتى «المصرى الفصيح» بدلا من الفلاح الفصيح . وبالإضافة إلى ذلك فإن فصاحة الفلاح الفصيح فى الحكاية الفرعونية تنبع من «الشكاوى» المرفوعة إلى المحكمة . وتصبح مسألة الشكاوى نقطة واضحة فى المشابهة بين الحكاية الفرعونية والرواية القعيدية ؛ إذ يستخدم عنوان رواية يوسف القعيد كلمة «شكاوى» ؛ بمعنى أن رواية يوسف القعيد تتقدم من خلال رؤية معينة تستدعى الفلاح الفصيح ، ومن ثم تربط حبكة الرواية القعيدية به .

هكذا - إذن - يؤدى الفلاح الفصيح دورا موازيا للمصرى الفصيح ؛ ومن ثم نستطيع أن نفهم المصرى الفصيح من خلال الفلاح الفصيح ؛ فالمصرى الفصيح يقدم فصاحته كذلك لكن على شكل رواية . إنه يقف فى مقابل النقاد والجمهور ، فى حين يقابل الفلاح الفصيح البيروقراطية القضائية . لكن هذه البيروقراطية تمثل فى الوقت نفسه نقاد الفلاح الفصيح وجمهوره . ويقود هذا بدوره إلى تمثل علاقة توازٍ بين البيروقراطية من جهة ، والنقاد والجمهور من جهة أخرى ، فيعيد هذا التوازى موضوع البيروقراطية فى الرواية .

وتحتوى حكاية الفلاح الفصيح على ثلاثة عناصر : المؤلف والجريمة والبيروقراطية القضائية . وهذه العناصر - كما لاحظنا فى تحليلنا - عناصر مركزية فى روايات يوسف القعيد ؛ إذ تجمع بين عملية الكتابة والمحقق والجريمة والعدالة . حتى رواية «شكاوى المصرى الفصيح» ، التى لا تتضمن إشارة صريحة إلى البيروقراطية والجريمة ، تحتوى على إشارة ضمنية إلى هاتين الظاهرتين ؛ وذلك من خلال استدعائها الفلاح الفصيح .

وهناك مسألة أخرى مهمة فى كل روايات يوسف القعيد لم نعالجها بعد ، ألا وهى مسألة الظروف الاجتماعية والعدالة الاجتماعية ، أو بعبارة أخرى ، نستطيع أن نقول إنه بالرغم من أن وضع المؤلف يمثل أمرا مركزيا فى الروايات فإنه يظهر إلى جواره أمر آخر ذو أهمية عميقة ، وهو الوضع الاجتماعى .

ويبدو هذا بوضوح فى رواية «شكاوى المصرى الفصيح» ، التى تكشف عن المؤلف الذى يحاول أن يقدم مسألة اجتماعية من خلال معالجة سكان القبور . لكن روايتى «الحرب فى بر مصر» و«يحدث فى مصر الآن» تملكان أيضا الوضعين ، أى وضع التأليف والوضع الاجتماعى ؛ فنلاحظ فى «الحرب» الوضع الاجتماعى من خلال الصراع بين العمدة والخفير . ويتطور هذا الصراع فى الرواية حتى ينتهى بالتحقيق الذى لا يحل المشكلة الاجتماعية ، مادام الخفير لم ينل حقوقه من استشهاد ابنه ، بل إن الوضع الاجتماعى فى نهاية الكتاب يرجع إلى الحال الذى بدأ به الكتاب ، ألا وهو تفوق العمدة الاجتماعى ، بالرغم من أنه المسئول عن تجنيد ابن الخفير . ويظهر وضع التأليف أيضا فى هذه الرواية من خلال التنبيهات المستمرة إلى العملية الروائية .

وفى رواية «يحدث فى مصر الآن» تواجهنا مشكلة التأليف أولا ؛ إذ يدعونا المؤلف إلى تأليف النص معه . وتظهر هذه العملية فى أثناء الكتاب بصورة مستمرة . أما الوضع الاجتماعى فيتكون أيضا من نوع من الصراع ؛ إذ نشاهد الصراع فى هذه الرواية بين الفلاح والنظام البيروقراطى .

لكننا عندما نطرق موضوع البيروقراطية فى رواية «الحرب فى بر مصر» نلاحظ نقطة إضافية سوف تساعدنا على فهم تصوير هذا الموضوع ، لا فى هذه الرواية فحسب ، بل فى رواية «يحدث فى مصر الآن» . فالبيروقراطية فى كلتا الروايتين تقدم إلينا صورا غير حقيقية للواقع ؛ بمعنى أن هناك اختلافا بين الصورة الواقعية والصورة البيروقراطية . ففى «الحرب» - على سبيل المثال - يصبح ابن الخفير ابن العمدة فى النظام العسكرى ، بالرغم من أنه يظل فى الواقع هو «مصرى» . وعندئذ نكون بإزاء تسجيل مزيف يغير الواقع . وعند استشهاده يظهر الصراع بين الحالين . أما فى «يحدث فى مصر الآن» فنلاحظ ظاهرة مشابهة ؛ إذ يحصل الدبيش على المعونة التى لا حق له فيها ، وذلك لأن زوجته لم تكن حاملا . ومعنى هذا أننا بإزاء صراع بين التسجيل البيروقراطى والحياة الاجتماعية الحقيقية . ويزداد هذا التفاوت نتيجة للتحقيقات البيروقراطية وتقاريرها ؛ لأننا نتصور أن هذه التقارير مضادة لما حدث . وبعبارة أخرى فإن البيروقراطية تقدم إلينا صورة غير صحيحة للواقع الاجتماعى .

وعندما ننظر إلى البيروقراطية فى هاتين الروايتين ، نلاحظها - إلى درجة كبيرة - بوصفها مؤسسة تسجل وتحاول أن تمثل الواقع الاجتماعى عن طريق الكتابة . وهذا هو - بطبيعة الحال - ما يفعله المؤلف . وإذن فلدينا ظاهرة أخرى متوازية بين كاتب الروايات فى «شكاوى المصرى الفصيح» ، والكتاب البيروقراطيين فى «يحدث فى مصر الآن» و «الحرب فى بر مصر» .

إن التحليل السابق يؤدى إلى رؤية الرواية الاجتماعية فى ضوء جديد . فغياب النظام وتقطيعه ماثلان فى تقديم النص وفى حبكته . وتبقى مسألة التصوير الاجتماعى غامضة ، فتقلل أو تنقص - على هذا النحو - من توهم المؤلف بأنه يصور المجتمع تصويرا كاملا . ويؤدى هذا التصوير الأدبى للواقع الاجتماعى إلى تواز بين المؤلف والنص من جهة ، والبيروقراطية والمجتمع من جهة أخرى . لم يتمكن المؤلف - من حيث هو مؤلف - من إيجاد النظام النصى ، كما لم تتمكن البيروقراطية من إيجاد النظام الاجتماعى . ومعنى هذا أن اللانظام النصى يعكس اللانظام الاجتماعى . فبدلا من أن يصرف التقطيع النصى والغموض الانتباه عن الرسالة الاجتماعية ، إذا بهما - فى الحقيقة - يعبران عن جزء مهم جدا من هذه الرسالة .

وتقودنا المسألة الاجتماعية فى روايات يوسف القعيد إلى نقطة مهمة تتعلق بالمقارنة بين الرواية القعيدية والرواية الجديدة . ففى الرواية الجديدة الفرنسية يثير تحطيم الشكل الروائى شكا فلسفيا بالنسبة للعالم ؛ بمعنى أننا نكون بإزاء علاقة ذات جزئين ؛ فى حين تبدو الرواية القعيدية أكثر تعقدا ؛ إذ تتألف العلاقة فيها من ثلاثة أجزاء : يقدم النص القعيدى تقطيع المعرفة عن العالم ، لكنه يصور لنا أيضا تحطيم العلاقة بين البيروقراطية والمجتمع ، إذ تتكون البيروقراطية من تسجيل المجتمع والسيطرة عليه .

لكن الاختلاف بين الرواية الجديدة والرواية القعيدية الذى أشرنا إليه يعبر - فى الحقيقة - عن اختلاف أكثر جوهرية . ذلك أن روايات يوسف القعيد الثلاث روايات اجتماعية . ومؤلفو الرواية الجديدة الفرنسية كثيرا ما يصفون وسائلهم بأنها وسائل ضد البورجوازية وناقدة للمجتمع[65] . غير أن وسائلهم لا تنتقد المجتمع ، ولكنها تثير الشك فى الأشكال والمفاهيم التقليدية . ويختلف يوسف القعيد عنهم ؛ وذلك بأنه يجمع بين الوسائل المركزية فى الرواية الجديدة الفرنسية ورؤية اجتماعية قوية . ويمثل هذا الاختلاف التمايز الأساسى بين يوسف القعيد والمؤلفين الأوروبين ، كما يعكس هذا روعة إبداع يوسف القعيد .

الهوامش

(١) مجدى وهبة ، «معجم مصطلحات الأدب» (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٤) ، ص ٣٥٣ . وللرواية الجديدة ، انظر - على سبيل المثال - Alain Robbe - Grillet, Pour un nouveau roman (Paris: Les Editions de Minuit, 1963); jean Ricardou, Problèmes du nouveau

roman (Paris: Editions du Seuil, 1967); Bruce Morrissette, Les romans de Robbe - Grillet (Paris: Les Editions de Minuit, 1963).

بالرغم من أن ألان روب - جرييه يصنف طريقة جديدة لرؤية الأشياء (objets) بوصفها ميزة أساسية لواقعيته الجديدة ، فإن هذه الظاهرة ليست - في الحقيقة - سائدة في الرواية الجديدة بشكل عام . انظر :

Alain Robbe - Grillet, Pour un nouveau roman. ص ٧ - ٢٣ .

(٢) نستطيع أن نفهم معنى الحداثة (modernism) بطريقتين : يتعلق المعنى الأول بالحضارة الفنية الخاصة بالثلث الأول من القرن العشرين . وعندئذ تعرف التطورات الجديدة التي تشكلت بعد هذه السنوات بما «بعد الحداثة» (postmodernism) . أما المعنى الثاني فيشير لا إلى الحضارة الفنية فحسب ، الخاصة بالثلث الأول من القرن العشرين ، بل إلى تتابع أو استمرار هذه الحضارة وتطورها حتى وقتنا الراهن . وسوف نستخدم المعنى الثاني في هذه الدراسة . انظر :

Karl Beckson and Arthur Ganz, Literary Terms: A Dictionary (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975),

ص ١٤٩ - ١٥١

(٣) انظر ، على سبيل المثال ، العدد الخاص عن الرواية ، «فصول» ، ٢ : ٢ (١٩٨٢) ودراستنا عن محمد مستجاب : «من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ وتدمير طقوس الحياة واللغة» ، مجلة «إبداع» ، ١ ، يونيو - يوليو (١٩٨٣) ، ص ٨٦ - ٩٢ .

وانظر ايضا :

Ceza K. Draz, "In Quest of New Narrative Forms: Irony in the Works of Four Egyptian Writers," journal of Arabic Literature, XII (1981), ص ١٣٧ - ١٥٩

Issa Boullata, "Contemporary Arab Writers and the Literary Heritage," International journal of Middle East Studies, 15 (1983), ص ١١١ - ١١٩

(٤) انظر - على سبيل المثال - روايتي جمال الغيطاني ، «الزيني بركات» (القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٧٠) و«خطط الغيطاني» (بيروت : دار المسيرة ، ١٩٨١) . ويستخدم جمال الغيطاني هذا القصص أو هذه الخرافة النصية حتى في بعض القصص القصيرة . انظر - على سبيل المثال - «هداية أهل الورى لبعض مما جرى في المقشرة» في «أوراق شاب عاش منذ ألف عام» ، (القاهرة : مكتبة مدبولي ، دون تاريخ) ، ص ٨٣ - ٩٨ .

(٥) عن هذه الظواهر النصية ، انظر - على سبيل المثال - جمال الغيطاني ، «الزيني بركات» .

(٦) مجيد طوبيا ، «ريم تصبغ شعرها» (القاهرة : مكتبة غريب ، ١٩٨٣) . لدراسة عن هذه الرواية وروايات أخرى لنفس المؤلف ، انظر عبد القادر القط ، «الشخصية المحورية في روايات مجيد طوبيا» ، «إبداع» ، ١ ، مايو (١٩٨٣) ، ص ١٢ - ١٦ .

(٧) صنع الله إبراهيم ، «اللجنة» (القاهرة : مطبوعات القاهرة ، ١٩٨٢) .

(٨) محمد مستجاب ، «من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ» (القاهرة : مكتبة المنيل ، ١٩٨٢) . وانظر أيضا دراستنا لهذه الرواية في «إبداع» ١ ، يونيو - يوليو (١٩٨٣) ، ص ٨٦ - ٩٢ .

(٩) لعلاقة الرواية البوليسية بالرواية الجديدة ، انظر - على سبيل المثال -

John G. Cawelti, Adventure, Mystery, and Romance (Chicago: The University of Chicago Press, 1976), ص ١٣٦ ومايليها

Michael Holquist, "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post - War Fiction," New Literary History, 3 (1971), ص ١٣٥ - ١٥٦

(١٠) يوسف القعيد ، «شكاوى المصرى الفصيح : نوم الأغنياء» (القاهرة : دار الموقف العربي ، ١٩٨١) .

(١١) يوسف القعيد ، «الحرب في بر مصر» (بيروت : دار ابن رشد للطباعة ، ١٩٧٨) .

(١٢) يوسف القعيد ، «يحدث في مصر الآن» (القاهرة : دار أسامة للطبع والنشر ، ١٩٧٧) .

(١٣) يوسف القعيد ، «يحدث في مصر الآن» ، ص ١١٠ .

(١٤) يوسف القعيد ، «الحرب» ، ص ٢٠ .

(١٥) يوسف القعيد ، «الحرب» ، ص ١٥٠ .

(١٦) يوسف القعيد ، «الحرب» ، ص ١٥٢ .

(١٧) يوسف القعيد ، «شكاوى» ، ص ١٨٠ .

(١٨) يوسف القعيد ، «شكاوى» ، ص ٢٢٢ .

(١٩) انظر نجيب محفوظ ، «ميرامار» (بيروت : دار القلم ، ١٩٧١) .

(٢٠) شريف حتاته ، «الشبكة» (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٢) .

(٢١) ويتألف الاستثناء الرئيسى من أن الراوى الأول يظهر مرة ثانية كالراوى الأخير في نهاية الرواية .

(٢٢) يوسف القعيد « الحرب » ، ص ٣٣ .

(٢٣) يوسف القعيد « الحرب » ، ص ٥٣ .

(٢٤) يوسف القعيد « الحرب » ، ص ٧٧ .

(٢٥) يوسف القعيد « الحرب » ، ص ١٤٤ .

(٢٦) نصادف كلمتى « نوم الأغنياء » أيضاً في نص « الحرب في بر مصر » . انظر يوسف القعيد ، « الحرب » ، ص ٧٤ .

(٢٧) يوسف العقيد ، « شكاوى » ، ص ١٥٨ وما يليها .

(٢٨) Vladimir Nabokov, The Real Life of Sebastian Knight (New York: New Directions, 1941.)

(٢٩) نفسه . وعلى سبيل المثال ، ص ٦١ وما يليها ، ص ١١٦ وما يليها .

(٣٠) Roger Shattuck, The Banquet Years (New York: Vintage, 1968), ص ٣٢٦ وما يليها

(٣١) قارن فدوى مالطى - دوجلاس ، « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » مرجع سابق .

(٣٢) يوسف القعيد ، « يحدث في مصر الآن » ، ص ٩ .

(٣٣) يوسف القعيد ، « شكاوى » ، ص ٢٣ . لهذا التمييز بين المؤلف الخارجي والمؤلف الداخلي ، انظر :

Oswald Ducrot and Tzvetan Todorov Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage (Paris: Editions du Seuil, 1972), ص ٤١٢ - ٤١٣

(٣٤) يوسف القعيد ، « شكاوى » ، ص ٢٤ .

(٣٥) يوسف القعيد ، « شكاوى » ، ص ٥ .

(٣٦) انظر Jean Ricardou, Problémes du nouveau roman ص ٢٣ - ٤٣ .

(٣٧) يوسف القعيد ، « يحدث في مصر الآن » ، ص ١١١ وما يليها .

(٣٨) يوسف القعيد ، « يحدث في مصر الآن » ، ص ١١٠ - ١١٩ .

(٣٩) Colloque de Cerisy, Robbe-Grillet: Analyse, Theorie (Paris:

. Union Generale d'Editions, 1967), Vol. I, p. 165

(٤٠) يوسف القعيد ، « الحرب » ، ص ١٥٠ - ١٥١ .

(٤١) انظر فى هذه المشكلة - على سبيل المثال - التحليل الذى يقدمه بروس موريسيت (Bruce Morrissette) لروايتى ألان روب - جرييه ، « بيت الملتقى » (La Maison de rendez -vous) و « مشروع لثورة فى نيويورك »(Projet pour une revolution a New York) الفصل الثامن والفصل التاسع
، Burce Morrissette, Les romans de Robbe-Grillet, وللروايتين ، انظر :
Alain Robbe-Grillet, La maison de rendez-vous (Paris: Les Editions de Minuit, 1965); projet pour une revolution a New York (Paris: Les Editions de Minuit,. 1970).

(٤٢) يوسف القعيد ، « يحدث فى مصر الآن » ، ص ١١٣ .

(٤٣) يوسف القعيد « شكاوى » ، ص ٩١ .

(٤٤) يوسف القعيد ، « شكاوى » ؛ ص ٩٤ .

(٤٥) انظر دراستنا عن البلاغة الاسمية :
Fedwa Malti-Douglas, " Pour une rhetorique onomastique: Les noms des aveugles chez as-Safadi, "- Cahiers d' Onomastique Arabe, I ص ٧ - ١٩ ,(1979)

(٤٦) يوسف القعيد ، « شكاوى » ، ص ٩٥ - ٩٦ .

(٤٧) يوسف القعيد ، « الحرب » ، ص ٣٦ .

(٤٨) يوسف القعيد ، « الحرب » ، ص ٨٤ .

(٤٩) William Faulkner, Intruder in the Dust (New York: Vintage Books, 1948) .

(٥٠) Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy-Casares, Six Problems for Don Isidro Parodi, trans. Norman Thomas Di Giovanni (New York: E. P. Dutton, 1981.)

(٥١) Alain Robbe-Grillet, Les gommes (Paris: Les Esitions de Minuit, 1973.)

(٥٢) Michel Butor, L' emploi du temps (Paris: Les Editions de Minuit, 1957) .

(٥٣) Alain Robbe-Grillet, La maison de rendez-vous.

(٥٤) لهذا التمييز ، انظر دراسة جان كاولتى :
John Cawelti, Adventure, Mystery, and Romance, وخصوصاً
ص ١٣٩
ص ٨٠ - ١٣٨ . وانظر أيضاً :

(٥٥) انظر على سبيل المثال ص ٨٠ - ١٣٨ .Ibid
David Grossvogel, Mystery and Its Fictions (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1979),
خصوصاً الفصل عن أجاثا كريستى ، ص ٣٩ - ٥٢ .

(٥٦) Alain Robbe-Grillet, La maison de rendez-vous .

(٥٧) Alain Robbe-Grillet, Les gommes . .

(٥٨) يوسف القعيد ، « الحرب » ، ص ١٥٠ .

(٥٩) يوسف القعيد ، « شكاوى » ، ص ٨٠ ، ٨١ .

(٦٠) إن وضع المحقق فى الأدب العربى الكلاسيكى مختلف . انظر :
Fedwa Malti-Douglas, " The Detective Figure in Medieval Arabic Literature", Public Lecture, Princeton University, February 2, 1984.

(٦١) نستطيع أن نلاحظ صراع الكاتب مع الخلق فى رواية «أيام الجفاف» أيضا . يوسف القعيد ، «أيام الجفاف» (القاهرة : مكتبة مدبولى ، ١٩٧٤) .

(٦٢) انظر المناقشة حول هذا الموضوع وموضوع المقال الذى يقدم التحليل فى :
Pierre Fedida, "Le narrateur et sa mise a mort par le récit," in Colloque de Cerisy, Robbe-Grillet, Vol . II,
ص ١٨٧ - ٢٢٢ .

(٦٣) انظر - على سبيل المثال :
David Grossvogel, Mystery and Its Fictions,
ص ١٦٥ - ١٧٩ .
Bruce Morrissette, Les romans de Robbe-Grillet,
ص ٣٧ - ٧٥
وموضوع المقارنة بين المأساة اليونانية والرواية البوليسية التقليدية ليس موضوعاً جديداً ، إذ عالجه و. هـ. أودن (W. H. Auden) فى ١٩٤٨ . انظر :
W. H. Auden, " Le presbytere coupable, " in Uri Eisenzweig, Autopsies du roman policier (Paris: Union: Générale d'Editions, 1983),
ص ١١٣ وما يليها

(٦٤) انظر ، على سبيل المثال ، مسرحية فتحى سعيد البارعة . فتحى سعيد ، « الفلاح الفصيح » (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٢) .

(٦٥) انظر دراسة جان ريكاردو والمناقشة التى تلى هذه الدراسة :
Jean Ricardou, " Terrorisme, Théorie, " in Colloque de Cerisy, Robbe-Grillet, Vol-I,
ص ١٠ - ٣٣ و ص ٣٤ - ٦٣ .

سوريا

الثقافة_مدحت عكاش
العدد رقم 11
1 نوفمبر 2009

يوسف عليه السلام.. مفسر للأحلام

بقلم الدكتور:
مصطفى العدوي

خلبت الأحلام لب الإنسان في كل العصور، وحاول كل علم من العلوم، وكل عالم من العلماء تفسير وتحليل هذه الأخيلة والصور، التي ما إن ننام حتى تقفز إلى مسرح النفس معبّرة عن نفسها، إلاّ أنها بدت متناقضة ومضطربة، ويشوبها الغموض والإبهام، ولا رابط يربطها ولا جامع ينسجها في كل موحد ومتناسق، تحقق لها التناغم والانسجام، إلى أن جاءت العصور الحاضر فبدأ العلماء يدركون الكثير من هذه الظاهرة الملغزة، وبرغم الجهود العظيمة المبذولة لدراسة هذه الظاهرة الهامة، وتوصل العديد من العلماء والباحثين إلى بعض مفاتيح حل لغز الحلم، إلاّ أنهم، بوسائلهم الحديثة، وأدواتهم الدقيقة، ومناهجهم المضبوطة، لا يزيدون عما قدمه منذ أكثر من أربع عشر قرناً، في القرآن الكريم، يوسف عليه السلام، في سورة يوسف (ع) ، حول ما سماه القرآن الكريم "تأويل الأحاديث" تارة، وتعبير "الرؤيا" تارة أخرى، كيف..؟ لنرى ذلك.. إن كل الآيات الواردة لاحقاً، فهي من سورة يوسف ولتفسير الألفاظ الصعبة استعنا بتفسير الجلالين.

قال تعالى: "إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إني رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين"

إذاً يرى يوسف (ع) هذا الحلم، ويطلب من أبيه يعقوب (ع) أن يفسر له مضمون هذا الحلم، وقد أدرك الأب معنى هذا الحلم، ولكنه يجيبه : "قال يا بني لا تقصص رؤياك على أخوتك فيكيدوا لك كيداً إن الشيطان للإنسان عدو مبين" وتنطوي هذه

الإجابة على أن الأب فهم مغزى ومحتوى الحلم، لذا سارع لتحذيره من مغبة سرده على إخوته، فهل معنى ذلك أن الجميع من يوسف (ع) وأبيه يعقوب (ع) وأبنائه يدركون ما يذهب إليه هذا المنام. هذا على الأقل ما يبدو من سياق المحاورة، "وكذلك يجتبيك ربك ويعلمك من تأويل الأحاديث.."

فيورد تفسير الجلالين: "يختارك ربك ويعلمك تعبير وتفسير الرؤيا" وهنا تؤكد الآية بأن الله سبحانه وتعالى علّم يوسف (ع) واختاره وميزه ليكون الأفضل في تفسير الأحلام وتحليل الرؤى وفهم مقاصد الحديث، وإدراك خفايا الأمور.

"لقد كان في يوسف وإخوته آيات للسائلين" ويشرح التفسير "لقد كان في خبر يوسف وإخوته أحد عشر من العبر" ولكن مضمون حلم يوسف (ع) قد اتضح الآن، بعد أن علمنا أن له أحد عشر أخاً وهم اللذين ظهروا في حلمه بالكواكب الأحد عشر، ولم يبق أمامنا إلاّ أن نفسر رمزي الشمس والقمر، وهما الأب والأم على التوالي، فيصبح جوهر الحلم أنه في يوم من الأيام سينال يوسف (ع) مكانة ومجداً رفيعاً بحيث أنه حتى أهله سيحتاجون إليه حاجة ماسة، وسوف يقدمون له الطاعة والاحترام والسجود.

"ودخل معه السجن فتيان قال أحدهما إني أراني أعصر خمراً وقال الآخر إني أراني أحمل فوق رأسي خبزاً تأكل الطير منه نبئنا بتأويله إن نراك من المحسنين" .

ويقول التفسير: والفتيان هما غلامان للملك أحدهما ساقيه والآخر صاحب طعامه، فرأياه يعبر الرؤيا فقالا لنخبّرنه بتأويل (أحلامنا) بتعبيره (أي بتفسيره) ، والمقصود أنه علم في بيان مقاصد الأحلام.

"قال لا يأتيكما طعام ترزقانه إلاّ نبأتكما بتأويله قبل أن يأتيكما.." أي يوسف (ع) لهما مخبراً أنه عالم بتعبير الرؤيا في منامهما قبل أن يأتيهما صحته في اليقظة، "يا صاحبي السجن أما أحدكما فيسقي ربه خمراً وأما الآخر فيصلب فتأكل الطير من رأسه قضي الأمر الذي فيه تستفتيان" . وهذا هو تحليل وتفسير أحلامكما وما سوف تصيران إليه، فيما إذا اصدقتماني القول، أما الساقي فيخرج بعد ثلاث ماذا..! ربما كانت ثلاث سنوات، فيسقي سيده (ملكه) خمراً على عادته، وأما الآخر فيخرج بعد ثلاث سنوات أيضاً، فتأكل الطير من رأسه بعد أن يُعاقب بالصلب، وطلب يوسف (ع) من الذي أيقن بالنجاة أن يذكره عند سيده (الملك) عندما يحين موعد خروجه من السجن، وعندما أُفرج عن هذا الأخير أنساه الشيطان ذكر يوسف (ع) عند مولاه، فمكث في السجن بضع سنين (قيل سبعاً وقيل اثنتي عشرة سنة) .

"وقال الملك إني أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخر يابسات يا أيها الملأ أفتوني من رؤياي إن كنتم للرؤيا تعبرون" .

والملك هو ملك مصر الريان بن الوليد الذي رأى (حلم) البقرات السبع السمان يبتلعن البقرات السبع العجاف وسبع سنبلات خضر وأخر سبع سنبلات يابسات قد التوت على الخضر وعلت عليها.

وبدا أن الملك مأخوذاً بهذه الرؤيا (المنام) فطفق يستشير الملأ من حاشيته تفسير هذه الرؤى..؟

ولكنهم أجابوا: إن هي إلاّ أضغاث (أخلاط) أحلام، وما هم بتأويل الأحلام بعالمين.

حينئذ تذكر الساقي من بين جموع الحاشية، فأخبر الملك بقدرة يوسف (ع) تأويل الأحاديث، فأرسله الملك إليه في السجن ليفسر حلمه فأجاب: "قال تزرعون سبع سنين دأباً فما حصدتم فذروه في سنبله إلاّ قليلاً مما تأكلون".

"ثم يأتي من بعد ذلك سبع شداد يأكلن ما قدمتم لهن إلاّ قليلاً مما تحصنون" ثم يأتي من بعد ذلك عام فيه يغاث الناس وفيه يعصرون" .

والتفسير أو التأويل الواضح الذي قدمه يوسف (ع) لرسول الملك وهو: أن ازرعوا سبع سنين دأباً متتابعة وهي رمز السبع السمان، فما حصدتم فذروه أي اتركوه في سنبله لئلا يفسد إلاّ قليلاً مما تأكلون فادرسوه.

ثم يأتي بعد ذلك السبع المجدبات، عام فيه يغاث الناس بالمطر وفيه يعصرون الأعناب وغيرها الخصبة.

ولعله قد اتضح هنا محتوى رؤية (حلم الملك) المصري المتوقد خوفاً وخشية على مواسم أرضه، وتعاقب فترات الجدب والخصب مما يثير القلق على مستقبل بلاده.

أما البقرات السبع العجاف فتمثل سبع من سنوات القحط، والسبع بقرات السمان ترمز إلى سبع سنوات من الغلال والخصوبة.

ولتحليل وتأويل هذا الحلم احتوى على إشارات رمزية قُدمت فيما بين صور البقرات، وهي السنابل الخضر واليابسات لتحدث تكرار الرمزية، وتبين سبل فك شفرات الحلم، تلك المتضمنة عبر مجموعة من مفاتيح الحل لهذا الحلم. ويتم ذلك من خلال استبدال الصور الحلمية المرمزة لما تهدف إليه من معنى أو قصد أو غاية. ولعل أغلب المشتغلين بالحقل السيكولوجي على دراية بهذه الآلية النفسية.

ومن هذا المنطلق يتجلى إعجاز القرآن الكريم، ذلك أن الحقائق السيكولوجية والقوانين النفسية العميقة التي يجاهد علماء النفس ويكابدون العنت في اكتشافها وإظهارها للناس. إذ بها منسابة برشاقة فائقة، بلفظ معجز، ومعنى موجز، وتأويل ملغز. تنثال انثيالاً، بجرس صداح وزند قداح، بطلاوة وحلاوة لا مثيل لها من قول بشر.

والآن ومع أحدث التطورات في العلوم السيكولوجية، لو أخذنا هذا الحلم المذكور آنفاً وطلبنا من أعظم عباقرة علم النفس تأويله، لما أولوه بأفضل مما فعل يوسف (ع) .

ويشهد فرويد بنفسه، مؤلف "تفسير الأحلام" هذه الحلية النفسية عام ١٩٠٠ على ذلك، وكان فرويد يتمنى دائماً أن يصل إلى قدرة يوسف (ع) في تأويل الأحلام والرؤى والأحاديث، ويطرب زهواً عندما يصفه تلاميذه بأنه يحاول التشبه بيوسف (ع) في هذا الإطار، وستبقى ظاهرة الأحلام معقدة حتى يقيض الله لها نفر من العلماء الراسخين اللذين يناط بهم دفع عجلة العلم والتقدم نحو السمو المعرفي والازدهار الحضاري.